



Introduction
à la
Vie Musicale

A MON FILS MARC

EN SOUVENIR DE SA BONNE COLLABORATION

ET DE NOS COMMUNS TRAVAUX

P. LACOME

Introduction

à la

Vie Musicale

« Je ne puis, ni veux, ni dois écrire en cette *Introduction* que ce qui a été déjà publié par mes prédécesseurs sur le sujet. Ce sont les mêmes fleurs que je te présente, mon cher lecteur; mais le bouquet que j'en ai fait sera différent des leurs, à raison de la diversité de l'agencement dont il est façonné. »

SAINT FRANÇOIS DE SALES.
(Introduction à la *Vie dévote.*)



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15



INTRODUCTION

A LA VIE MUSICALE

PRÉCIS DES ÉLÉMENTS HISTORIQUES ET TECHNIQUES DE LA MUSIQUE

« Je ne puis, ni veux, ni dois écrire en cette *Introduction* que ce qui a été déjà publié par mes prédécesseurs sur le sujet. Ce sont les mêmes fleurs que je te présente, mon cher lecteur; mais le bouquet que j'en ai fait sera différent des leurs, à raison de la diversité de l'agencement dont il est façonné. »

SAINT FRANÇOIS DE SALES
(Introduction à la *Vie Dévote.*)

LE BUT DE CE LIVRE

Il n'est pas nécessaire d'avoir beaucoup pratiqué la musique pour savoir qu'il existe deux classes de musiciens : celle, très nombreuse, des exécutants plus ou moins habiles; celle, infiniment restreinte, des érudits. Cette distinction n'implique aucune critique : elle se borne à préciser un fait, car nul n'ignore qu'autre chose est

la culture vocale ou instrumentale, qui fait les instrumentistes ou les chanteurs, et l'étude proprement dite de la musique, c'est-à-dire la connaissance de son histoire, de sa constitution, et des formes diverses qu'elle peut prendre. On peut être un parfait virtuose et ignorer tout cela. C'est un malheur fréquent, et qui cependant ne devrait pas se produire de nos jours.

Faut-il conclure de ceci que tout musicien doive posséder le savoir d'un érudit ? A Dieu ne plaise ! Mais enfin, on m'accordera qu'entre ces deux extrêmes il manque au peuple des musiciens une *classe moyenne*, à laquelle correspondrait dans notre moderne société la classe innombrable des *lettrés*, celle des gens *qui ont fait leurs études*, c'est-à-dire de ceux qui, souvent incapables de rimer deux vers, d'écrire une page de bonne prose, ou de résoudre un problème, n'en sont pas moins plus ou moins aptes à se rendre compte de ces diverses formes du savoir humain, et en connaissent assez pour éviter les faciles surprises de l'ignorance.

Je rentre dans mon sujet, et je précise :

Pourquoi, en entendant par exemple certaines phrases de plain-chant, la plupart des musiciens, même parmi les mieux doués, ont-ils le sentiment que *c'est faux?* (*faux* à leur point de vue, bien entendu).

Parce que la plupart des musiciens ignorent les différences de constitution qui séparent le plain-chant de la musique qui leur est familière, et que, quand même ils les connaîtraient, il faut encore un effort de culture assez considérable pour s'élever jusqu'à comprendre que d'autres aient pu faire bien en faisant autrement que nous.

Au contraire, tout le monde, dans la classe moyenne des lettrés, possède une somme de savoir suffisante, par la grâce des rudiments, pour pouvoir, par exemple, suivre aux diverses époques les œuvres diverses du génie humain, quoique différentes de ses modernes productions, pour s'intéresser aux diverses écoles qui ont créé la science, la poésie, la philosophie.

On peut donc regretter que nul ne se préoccupe d'apprendre à la foule innombrable des musiciens de quelles origines se dégage l'art qu'ils pratiquent, quelles sont les lois, naturelles ou déduites, des rhétoriques qui le gouvernent, et enfin les formes diverses qu'a pu tour à tour revêtir la pensée musicale.

La question ainsi posée, il faut, pour la résoudre, le *rudiment* qui existe pour les autres sciences, le *manuel* de ces études. Ce rudiment n'est pas et ne doit pas être *la Science*; il est la route qui y conduit; il n'est pas la terre promise, mais simplement le mont Nébo, d'où Moïse l'aperçut.

Son but doit être de donner au lecteur une démonstration rapide et en quelque sorte panoramique de l'ensemble de la vie musicale, et de dégager cette connaissance des in-octavo redoutables qu'on commence quelquefois, mais qu'on ne finit pas toujours.

Cette connaissance, complète mais non approfondie, portant sur *l'histoire*, la *constitution* et les *genres* de la musique, serait aussi suffisante pour l'amateur musicien que celle qu'un lecteur attentif peut concevoir d'une contrée lointaine qu'il ne connaît que par le livre ou l'image, d'une théorie scientifique dont il arrive à comprendre les résultats sans pouvoir les réaliser lui-même. Il me suffit, en effet, de savoir pourquoi marche la locomotive qui m'emporte, sans que j'éprouve le besoin de la construire ou même de la diriger, ce qui est œuvre de professionnel.

Je voudrais que telle fût l'utilité de ce travail. Sa science est légère, mais, par là même, à la portée de tous. Il s'inspire, pour son principe, des ouvrages de vulgarisation si justement en faveur de notre temps, puisque leur honneur inattendu, tout en élevant le niveau du savoir général, fut de devancer la science précise dans la conquête du rêve.

LE PLAN DE CET OUVRAGE.

Dans le dessein de rendre cet ouvrage d'une utilité presque générale, j'ai tâché de lui donner de l'intérêt pour toute personne ayant une teinture de musique.

Voici le plan que j'ai suivi dans sa composition :

J'ai divisé mon travail en quatre parties distinctes et dont chacune peut être considérée comme indépendante des trois autres.

La *première* est un exposé historique, aussi simple que possible, de la genèse et des développements de la musique.

Elle est divisée elle-même en deux époques, dont la première traite de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à la constitution de la tonalité moderne, et dont la seconde essaie de dégager clairement les origines de cette tonalité des obscurités de la musique médiévale.

La *seconde* partie est un essai des principes naturels qui groupent les sons entre eux, et des conséquences harmoniques qui en découlent. C'est en réalité une démonstration de la théorie harmonique d'après certains phénomènes naturels ramenés aux enseignements de l'école.

La *troisième* partie traite la question si importante du rythme.

La *quatrième* partie enfin est une énumération des diverses formes qu'a pu revêtir la pensée musicale, depuis qu'elle a pris un sens appréciable pour nous. C'est l'histoire du *morceau*.

Je n'ai point voulu entrer dans les détails, et me suis borné aux notions indispensables. J'ai cherché à faire bref et clair. Cependant, pour satisfaire au goût des personnes qui aiment à se rendre un compte exact de chaque chose, j'ai complété l'étude de certains faits par des notes complémentaires, mises en relief par un signe matériel, par une différence typographique. Les notions-principes sont imprimées en gros caractères, les autres en caractères plus fins. On pourra ne pas lire ces dernières, si on se contente d'accepter pour vraies les premières.

L'ensemble de ces documents me paraît donc bien répondre à mon titre, à son épigraphe, au but que j'ai expliqué dans ma préface, et composer réellement une « Introduction à la Vie musicale » dans toutes ses manifestations.

PREMIÈRE PARTIE

PREMIÈRE ÉPOQUE

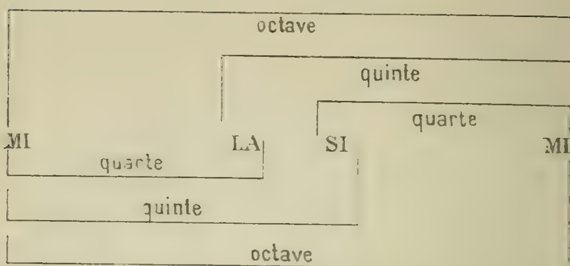
LA MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ ET SES TRANSFORMATIONS

Une tradition pythagoricienne, recueillie par l'écrivain Boëce (vers 520 après Jésus-Christ), nous apprend les notes que rendait la lyre que Mercure déroba à Apollon, et aux sons de laquelle il endormit Argus.

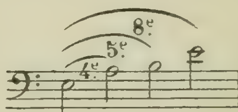
Cette lyre était établie sur le principe des premières résonances acoustiques fournies par la nature, à savoir l'*octave*, la *quinte*, la *quarte* [1]. En voici la disposition ou le diagramme, « un diagramme est un exemple d'échelle musicale [2] » :

1. J'admets en commençant, que le lecteur qui s'intéresse à un pareil travail n'ignore pas les principes du solfège et comprend la signification des termes élémentaires que j'emploie.

2. Gaudence, écrivain grec antérieur à Ptolémée (140 avant J.-C.).



Ce que nous traduisons en notation musicale par :



Nous ne saurions relever ce fait sans faire remarquer que Gounod s'est servi des notes de la lyre de Mercure pour en faire l'accompagnement persistant du second chœur des Porchers d'*Ulysse : O Dieu des Bacchantes*, en le transposant d'une 4e à l'aigu.

All°

Ô Dieu des Bacchantes, par tes soins heureux *etc.*

Je crois que cette observation n'a jamais été faite ; mais je n'affirmerais pas que Gounod ait songé à Mercure et à sa lyre.

Il est impossible de remonter plus haut dans les origines musicales ni d'y asseoir une base plus scientifique.

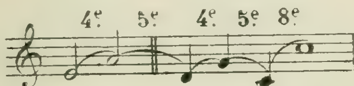
J'ajouterai que c'est inutile. Ce qui ne l'est pas cependant, c'est de rechercher pourquoi la lyre d'Apollon sonnait la quarte, la quinte et l'octave. On comprend que cette question soulève le problème même de l'origine du son musical, c'est-à-dire de la musique. Elle a d'ailleurs excité la curiosité des érudits et des chercheurs, et, à défaut de documents sur ce fait vraiment trop reculé, chacun a bâti son hypothèse. Sans m'arrêter aux solutions plus ou moins ingénieuses, je pense qu'il vaut mieux, dans une question si lointaine, s'arrêter à l'explication la plus simple, celle que peut nous fournir la nature elle-même. Or, de même que le feu chauffe et que la lumière éclaire, probablement parce qu'ils ont une vertu réchauffante ou lumineuse, dirait M. Jourdain, de même tous les corps rendant un son appréciable, engendrent, sous l'action de certaines forces, une série de notes groupées d'une façon invariable ; et les premières notes de cette série font toujours entendre l'octave, la quinte et la quarte de la note *fondamentale*. Dès lors, et ce phénomène étant une loi d'acoustique immuable, à quoi bon, je vous le demande, chercher plus loin une explication que la nature nous fournit si claire et si précise ? Oui, il me paraît hors de doute que ceux des premiers êtres humains dont l'organisme se trouva particulièrement sensible à l'action des sonorités, s'aperçurent qu'une conque, ramassée sur le rivage et dans laquelle ils eurent l'idée de souffler, ou bien une corne creusée, pro-

duisaient une note. Et cette note sous l'action d'un souffle plus fort ou d'une plus forte pression des lèvres, se décomposait en d'autres notes encore; et ces notes, sorties de la coquille ou de la corne ou de tout autre engin sonore, l'oreille les reconnaissait toujours identiques et en des rapports invariables. Plus tard, la conque étant devenue tube par le fait de l'industrie naissante, il se trouva que le tube sonna comme la conque, et l'observation ayant étendu cette loi aux cordes mises en vibration par une force quelconque, l'idée vint de grouper des cordes dont la série reproduirait les sonorités primitives des premiers tubes. J'insiste sur ce point de départ si naturel, parce qu'il me paraît l'indéniable principe de toute la musique, aussi bien de l'harmonie que de la mélodie pure, et de la constitution des diverses espèces de gammes. Et pour mettre à la portée de chacun un instrument qui rende sensible cette idée, j'indique le cor de chasse, qui fournit les notes primitives telles qu'elles se sont révélées dans le premier tube. Et voilà le trait d'union qui rattache aux modernes instruments le premier engin musical qui ait surpris une oreille humaine.
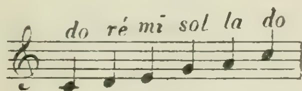
Pour revenir à la lyre d'Apollon, il paraît tout simple que les premiers musiciens aient transporté du tube révélateur à la corde vibrante tendue primitivement sur une écaille de tortue (*testudo*) les intervalles fondamentaux de quarte, de quinte et d'octave.

Je ferai remarquer que, pour accorder nos pianos, les accordeurs procèdent au moyen des intervalles fournis par la lyre de Mercure.

Gammes primitives de cinq sons. — Le premier phénomène musical relevé d'une façon positive est l'existence d'une gamme de cinq sons (ou pentaphone) retrouvée et répandue sur tous les points du globe. Les intervalles de 4e et de 5e (enfermés dans une octave), principe fécond de la lyre de Mercure dont nous retrouverons l'influence dans la composition des systèmes grecs, engendrent tout naturellement cette gamme de cinq sons ;

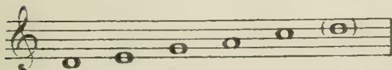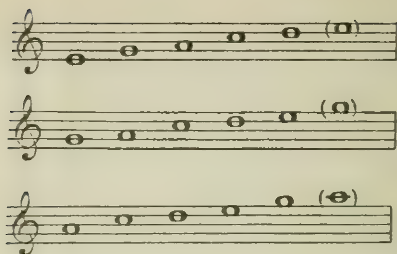


d'où la gamme pentaphone.



On peut aussi construire cinq gammes de cinq tons, toutes caractérisées, comme celle-ci, par l'absence du demi-ton. Cela ne dépend que du choix de la note point de départ.







J'ai choisi celle qui figure plus haut parce que c'est sur elle qu'est composée la mélodie chinoise dont Weber a fait le thème de son ouverture de *Turandot :*



qu'il avait prise je ne sais où, mais qui figure dans le *Dictionnaire de la Musique* de J.-J. Rousseau.

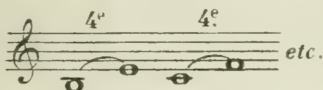
Il est reconnu que les plus vieux peuples du monde, les Indiens, les Chinois, connaissaient et pratiquaient ces intervalles. C'est tout ce que l'on peut dire de positif sur la musique de ces époques préhistoriques en quelque sorte.

Vers l'an 530 avant J.-C., Pythagore enseigna aux Grecs les lois de l'acoustique. On peut croire qu'il les avait rapportées de ses voyages en Orient. Il préconisa le principe de la division du son par *octaves,* principe universellement connu bien avant

lui[1] et qui se dégage d'ailleurs de la gamme de cinq sons dont nous venons de parler.

DES SYSTÈMES.

Il est donc impossible d'expliquer pourquoi les théoriciens grecs divisèrent l'étendue sonore autrement que par octaves, sinon par ce caprice de la nature qui semble pousser l'humanité à procéder dans ses conquêtes du composé au simple. En effet, les Grecs basèrent leur théorie sur des *petites gammes* appelées *systèmes*, dont le premier et le plus important embrassait l'intervalle de



quarte juste et portait le nom de *tétracorde* τετράχορδον, quatre sons, c'est-à-dire un intervalle de deux tons et un demi-ton, constituant la 4e juste.



Il est à remarquer que cet intervalle fondamen-

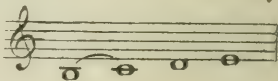
1. Descartes dit dans son *Abrégé de la musique :* « On n'entend jamais aucun son que son octave au-dessus ne semble frapper les oreilles en quelque façon. » Et, plus loin, il assimile cette résonance d'octave à l'*ombre* du son générateur. La division de l'étendue musicale par octaves s'impose donc absolument, par loi de nature.

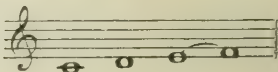
tal de *quarte* nous est fourni par la disposition des cordes de la lyre de Mercure.

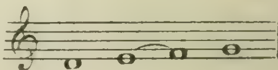
« Le *système* (σύστημα) est un composé de plusieurs intervalles. Tel est le sens de toutes les définitions antiques..... Les systèmes se distinguent par la *grandeur*, par l'étendue totale occupée : échelles de 4e, de 5e, de 8e, de double octave, etc. » (Gevaërt, *Hist. de la musique de l'antiquité*, t. I, pages 105 et 106.)

Il faut ajouter qu'ils se distinguaient par d'autres caractères innombrables et subtils qui font paraître notre théorie basée sur deux gammes majeure et mineure (*systèmes*) d'une extrême simplicité. On comprendra qu'il soit impossible à un travail de cette nature de pénétrer plus avant dans la technique des anciens. Cf. Gevaërt, *loc. cit.;* Fétis, *Hist. gén. de la musique*, t. III, p. 27 et s.; E. David et Mathis-Lussy, *Hist. de la notation musicale*, p. 17 et s.

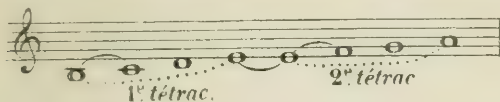
Tétracorde. — La nature de ces petites gammes de quarte variait *suivant la position occupée par le demi-ton.* Elles ne pouvaient, par conséquent, être que de trois sortes : ou bien le demi-ton était au commencement de la quarte



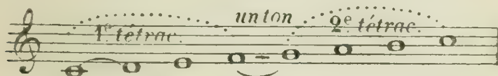
ou bien à la fin 

ou bien au milieu 

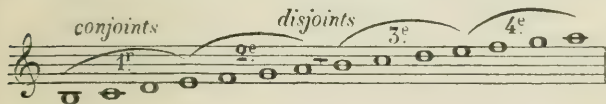
Bien entendu, ces tétracordes s'ajoutaient les uns aux autres (comme s'ajoutent nos gammes), et cela de deux manières : ou bien la *dernière* note du premier tétracorde devenait la *première* du



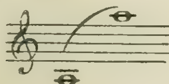
tétracorde suivant et alors on les disait *conjoints ;* ou bien le premier tétracorde était séparé du

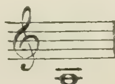


second par un ton entier : et on les disait *disjoints.* Il résultait de ces deux dispositions deux gammes de *sept* et de *huit* sons, qui ont suffi longtemps à l'antiquité grecque. *Quatre* tétracordes, unis par les deux manières, formaient une étendue de



quatorze notes auxquelles, pour compléter la double octave, on ajouta la note grave *en dehors*



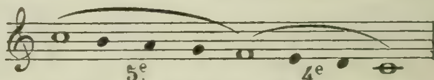


de la série des tétracordes.

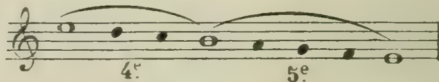
Système parfait. — Cette échelle de deux

octaves sert de base à la doctrine musicale des anciens. Elle fut désignée sous le nom de *système parfait*, parce que, selon l'illustre savant Ptolémée (vers l'an 140 de l'ère chrétienne), il contient tous les *systèmes* partiels de 4e, de 5e et de 8e, avec toutes leurs formes ou espèces.

A partir de Ptolémée cependant, il semble que le sens de ces termes se modifie pour se rapprocher de notre usage. En effet, Ptolémée considère simplement les gammes de 4e et de 5e comme des expressions théoriques, et l'8 semble être pour lui le seul *système* digne de ce nom. Ce système d'octave n'était d'ailleurs envisagé par Ptolémée lui-même que comme la réunion d'un système de 4e et d'un système de 5e, par

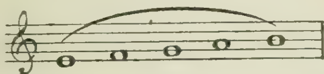


exemple : et cela explique qu'il n'ait jamais abouti à notre gamme, qui est bien un système elle aussi, mais qui forme une unité de 7 sons consécutifs, tandis que la gamme de Ptolémée était un groupement de deux gammes. On comprend d'ailleurs la grande variété de systèmes qui se produisait d'abord par la note point de départ (tantôt ré, tantôt do, etc.) et puis par la position réciproque des deux tétracordes, tantôt celui de 5e, en haut comme dans l'exemple ci-dessus, tantôt en bas comme dans celui-ci :

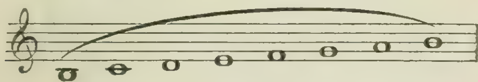


Il importe de bien se rendre compte que les
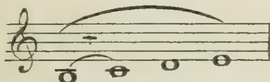
systèmes partiels de 4e, de 5e et de 8e dont parle Ptolémée étaient tout simplement des *gammes* de *quatre*, *cinq* ou *huit* sons; il faut comprendre que les Grecs anciens admettaient des gammes d'étendues différentes, ce qui est en contradiction avec notre sens musical qui n'accepte que des gammes d'*octave*. Ils pratiquaient donc : 1° la gamme de *quatre sons* ou *tétracorde*, que nous avons déjà vue et qui était la plus importante; 2° la gamme



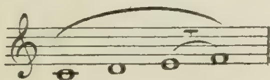
de *cinq sons*, par exemple; et enfin 3° la gamme de *huit sons* dont voici un type :



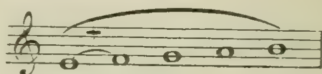
Ces divers modèles d'échelles (soit de 4e, soit de 5e, soit de 8e) différaient entre eux par la *note point de départ* qui entraînait forcément des dispositions différentes dans la série des intervalles subséquents. On comprend par exemple que le



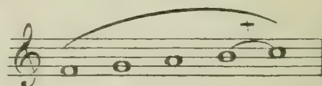
tétracorde ne soit pas le même pour l'oreille que



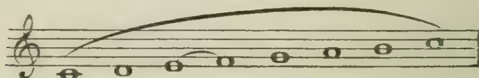
celui-ci parce que, dans le premier, le demi-ton est au *commencement* et qu'il est à la *fin* dans le second; de même pour les autres systèmes (ou gammes). Cette gamme de 5e



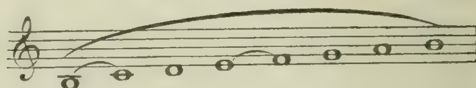
ne sonne pas comme celle-ci



toujours à cause de la place occupée par le demi-ton +, et enfin cette gamme d'octave



n'est évidemment pas celle-ci



toujours pour la même cause. Ces variantes, je le répète, proviennent de la place différente occupée par les demi-tons. Et cette remarque précise bien la différence essentielle, infinie, qui sépare la théorie des anciens de notre moderne théorie. Celle-ci d'abord repose sur deux gammes seulement (*majeure* et *mineure*) se distinguant, comme les gammes de l'antiquité, par la position des demi-tons, mais

qui, une fois ce type *majeur* ou *mineur* établi, se *transposent* dans tous les tons et restent *invariables*, quant à la position de leurs intervalles *constitutifs*, c'est à dire *de leurs demi-tons caractéristiques*.

Ainsi, par exemple, la gamme moderne d'*ut* à *ut* nous donne exactement, sauf le degré d'élévation, l'impression de la gamme de *mi* à *mi*. Cette gamme



ou bien celle-ci



sonnent de la même façon, sauf que l'une est *plus haute* que l'autre. Tandis qu'il suffit de jouer (en les séparant par un silence suffisant) les deux gammes antiques suivantes pour constater que cette gamme d'*ut* à *ut* ne nous donne pas la même impression musicale que celle de *mi* à *mi* :

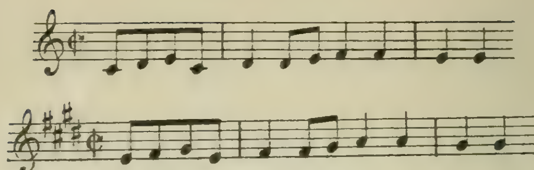
Gamme d'*ut* à *ut*



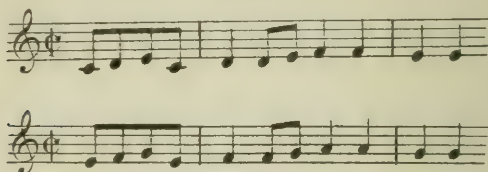
Gamme de *mi* à *mi*.



Si je joue *J'ai du bon tabac* en *ut* ou en *mi modernes*, c'est toujours *J'ai du bon tabac* :



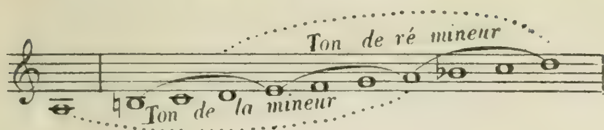
Tandis que si l'on joue en *ut* ou en *mi* des gammes grecques, j'ai un tout autre air, *selon le ton :*



Si la *gamme* majeure moderne d'*ut* à *ut* et de *mi* à *mi* est la même pour nous, *sauf l'armature et le degré d'élévation*, accessoires qui ne touchent pas à sa constitution élémentaire, il s'en faut donc que les *gammes* grecques d'*ut* à *ut* (lydienne) et de *mi* à *mi* (dorienne) soient identiques, pas plus pour nous que pour les Grecs.
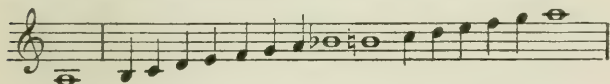
Nous devons borner à ce rapide aperçu ce qui peut s'expliquer, dans ce travail, des systèmes anciens et des différences qui les distinguent du nôtre.

Petit système parfait. — A côté du *système parfait*, on en trouvait un second dit *petit système parfait*, qui offrait la particularité remarquable de l'altération du *si* intermédiaire par un bémol



dont les trois tétracordes se succèdent par *conjonction*, et offrent, au point de vue moderne, suivant une ingénieuse observation de Gevaërt, la particularité de renfermer deux gammes mineures, celles de *la mineur* et de *ré mineur*, ce qui constitue une sorte de *modulation*, ou changement de ton, phénomène étranger aux systèmes antiques

Système immuable. — Enfin, les deux systèmes déjà vus s'unissaient pour en former un troisième de dix-huit sons, appelé *système immuable.*



Du reste, l'étendue pratique des sons musicaux employés par les Grecs embrassait une échelle beaucoup plus considérable par le fait des instruments.

GAMME, MODE ET TONALITÉ.

Chez les anciens comme chez nous ces termes sont à peu près synonymes. En effet, dans le langage usuel, on les confond souvent. Cependant, le mot *gamme* exprime une succession de sons, ascendants ou descendants; le terme *mode*

spécifie une manière d'être de la gamme; la *tonalité* est le résultat des rapports, soit mélodiques, soit harmoniques, des divers sons d'une gamme donnée.

Cette définition du mot *tonalité* ne convient qu'aux tonalités modernes, puisque les anciens ignoraient l'harmonie au sens où nous l'entendons et ne tenaient compte que des caractères mélodiques de la tonalité.

La musique moderne n'admet que deux modes : le *majeur* et le *mineur*. Les Grecs en comptaient autant qu'il y avait de notes pouvant servir de point de départ à une gamme. Il y en avait donc *sept :* les modes de *si,* d'*ut,* de *ré,* et ainsi de suite jusqu'au *la*. Tous ces modes existent encore dans le chant liturgique de l'Église catholique, et se retrouvent dans les vieilles mélodies populaires de l'Europe. Nous ne sommes plus aptes à juger de leurs effets extraordinaires, rapportés par les auteurs anciens.

« A quelque point de vue qu'on examine les assertions des philosophes et des critiques, écrit Fétis, concernant les caractères moraux attribués aux modes, on n'en peut trouver la justification Les théoriciens grecs qui ont traité longuement de ces modes, de leur constitution et de leur classification, ne disent pas un mot de ces prétendus caractères. L'imagination des Grecs, qui s'est donné une si large carrière dans la mythologie, était portée naturellement à tout exagérer et à transformer en prodige des choses fort

simples et d'un médiocre intérêt. » (Cf. Gevaërt, *loc. cit.*, t. I, p. 127.)

Des écrivains, des philosophes, voire des musiciens modernes, ont aussi prétendu attribuer une signification caractéristique aux divers tons de notre système musical. J.-J. Rousseau a ouvert la marche, mais avec une certaine discrétion. Grétry est plus précis : « La gaîté d'un vieillard, dit-il, doit s'exprimer en *ut majeur;* celle d'une petite fille en *mi majeur.* » Le même Grétry ne dit-il pas ailleurs que si l'on dansait dans une prison, ce devrait être au son de la clarinette? Enfin, en Allemagne, parmi d'autres, Schubart voyait dans le ton de *mi mineur* une jeune fille à la robe blanche; en *ré mineur*, le spleen; en *si ♭ mineur* des idées de suicide; en *fa ♯ mineur* un chien hargneux, et dans les trois bémols de *mi ♭* la Sainte Trinité. Remarquons que les théologiens médiévaux la voyaient dans le rythme ternaire. Ce qu'il y a de plus fort, c'est que des idées aussi bizarres que celles de Schubart aient pu, en Allemagne, servir de texte à de nombreux commentaires et à des théories très savantes. Je renvoie le lecteur désireux d'en savoir plus long sur ce sujet, au curieux chapitre que lui a consacré Johannès Weber dans son *Art de moduler.*
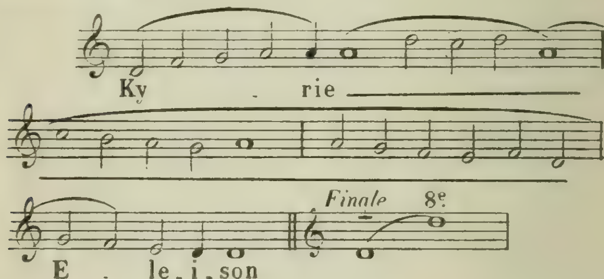
Nous ne pouvons pas non plus aborder ici l'étude des modes, d'ailleurs bien confuse, car il n'y a aucun point sur lequel les musicographes aient laissé moins de renseignements.

Modes authentiques et plagaux. — Il convient cependant de dire que le nombre de ces modes

fut doublé, et pourquoi. L'usage, basé sur l'étendue ordinaire des voix, voulait que les chants destinés à être chantés par le peuple n'excédassent pas l'étendue d'une octave, et finissent sur la note la plus grave de cette octave, la *finale*, qui devenait ainsi la note caractéristique du *mode.*
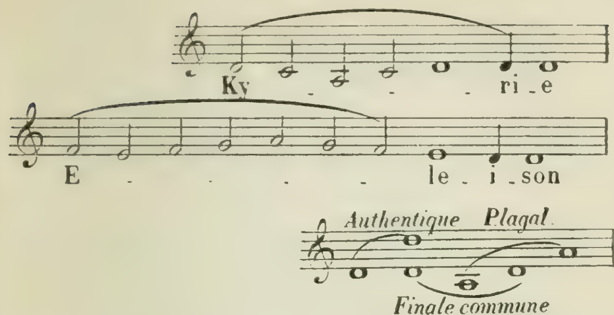
Les exemples suivants sont pris, à défaut d'airs grecs, parmi les phrases de plain-chant les plus connues[1].

Voici une phrase n'excédant pas l'étendue d'une octave et finissant sur la note la plus grave de cette octave :

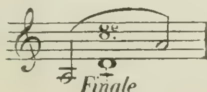


Mais il était aussi des chants dont la forme particulière *déplaçait* cette finale et la mettait *au milieu :*

1. J'ai cru devoir choisir ces exemples, quoique relativement modernes, puisqu'ils sont de Dumont, organiste du XVIIe siècle, d'abord parce qu'ils sont parmi les plus généralement connus, et ensuite parce que, étant rigoureusement basés sur la tonalité du plain-chant, ils répondent bien au but que je me propose.

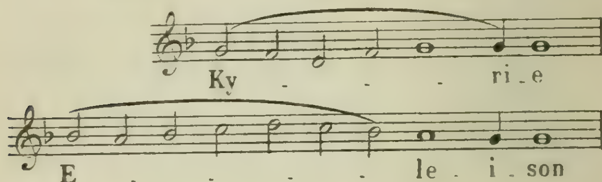


Le premier effet de la disposition de cette mélodie était de changer de place la finale, par conséquent la *physionomie du mode*. Tout cela, il faut le répéter, relève d'un sentiment musical qui n'est plus le nôtre, mais qu'il faut admettre comme un principe nécessaire. On imagina donc, pour répondre à cette disposition mélodique, de greffer sur chaque mode primitif un mode particulier qui en provenait, ayant la même finale ; mais, comme elle était placée au *milieu* de la gamme, et non *en bas*, cette disposition fut considérée comme un mode nouveau que l'on appela *plagal*, tandis que le mode primif d'où il était issu prenait le nom d'*authentique :*



Cette disposition déplaçant le milieu vocal

adopté pour l'authentique, qui représentait l'étendue normale des voix, pour la rendre pratique, on prit l'habitude de transposer souvent ces nouveaux modes. Et voilà pourquoi le *Kyrie* nº 2 se chante en *sol* au lieu de se chanter en *ré* :



Un seul auteur, Ptolémée, donne les sept gammes modales sous leur double forme *authentique* et *plagale*, et ces échelles n'offrent pas de différences sensibles avec celles du plain-chant.

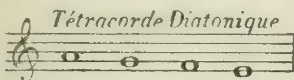
DES GENRES

On appelle *genres*, les diverses formules de *successions harmoniques ou mélodiques*, tandis que la *tonalité* embrasse surtout *les rapports harmoniques ou mélodiques de ces successions*.

Il y avait, chez les Grecs, trois *genres :* le *diatonique*, le *chromatique*, l'*enharmonique*. Notre genre diatonique est à peu près le même que celui des Grecs. Mais les termes *chromatique* et *enharmonique* n'ont plus chez nous la même signification.

Diatonique. — Le genre *diatonique* ne différait pas du nôtre dans ses éléments :

Ce tétracorde est *composé de tons et de demi-*



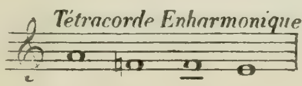
tons, ce qui rentre dans notre définition moderne du diatonisme.

Chromatique. — Le genre *chromatique* n'avait aucun rapport avec ce que nous appelons ainsi. Pour faire un tétracorde chromatique, on baissait le second ton ou la seconde corde du tétracorde diatonique ci-dessus d'un demi-ton :

De la sorte, le *sol* devenait *fa* ♯.

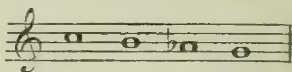


Enharmonique. — Le genre *enharmonique*, enfin, admettait des intervalles plus petits que le demi-ton, appelés *diésis*. Il procédait du tétracorde chromatique que nous venons de voir, dont on baissait encore la seconde corde (ou note d'un demi-ton (fa ♯ dans l'exemple précédent) et enfin d'un *quart de ton* la note suivante (j'adopte, pour marquer le *diésis*, l'écriture de Gevaërt).



Nous avons perdu, dans l'habitude musicale, le sentiment du quart de ton, et il n'y a pas à en dire plus long ici sur ces deux genres.

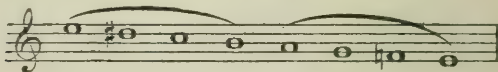
Il y avait une multiplicité de combinaisons chromatiques ou enharmoniques. Gevaërt fait remarquer, avec raison, que notre gamme mineure est le résultat d'un mélange de genres dans le sens antique, à savoir un tétracorde chromatique (de troi-



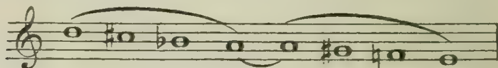
sième espèce) réuni par conjonction à un tétracorde diatonique :



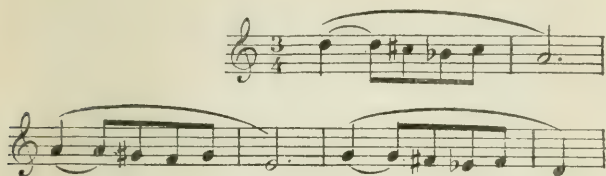
Ce premier tétracorde, qu'il appelle *néo-chromatique,* joue un grand rôle dans la musique orientale. Le mode que Salvator Daniel appelle *asbein* (*la Musique arabe*) se composerait de deux tétracordes néochromatiques disjoints :



Or, remarque intéressante, si vous disposez ces deux tétracordes *par conjonction*
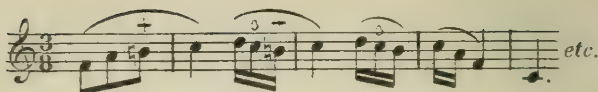


vous trouvez le mode (ou la gamme) si étrange sur lequel Bizet a construit le motif caractéristique de *Carmen :*



« C'est le mode *Asbein* qui fait danser malgré elles les femmes possédées du démon », écrivait Salvador Daniel vingt ans avant *Carmen.*

Il est à remarquer que notre gamme majeure ne figure pas parmi les modalités antiques. « Il (le mode d'*ut majeur*) dérive historiquement du mode *fa* par l'adoucissement du IVe degré de l'échelle modale (*si* ♮ converti en *si* ♭), modification devenue usuelle dès le xe siècle. A la fin du moyen âge, le mode majeur *pleinement émancipé quant à son individualité mélodique*, se substitue à l'agreste mélopée hypolydienne, et est assigné comme elle au ve mode liturgique. » (Cf. Gevaërt, *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine.*)

Cette « agreste mélopée hypolydienne » était le mode ou la gamme de *fa* avec *si* ♮, le ve du chant liturgique. Gevaërt le dit « agreste » parce que Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique,* a noté le fameux air suisse, *le Ranz des vaches*, dans cette tonalité.



Dans la musique populaire, notre tonalité majeure prédomine à partir du XIIIe siècle. Pour s'en convaincre, on peut voir les charmantes mélodies du jeu de *Robin et Marion* d'Adam de la Halle. (Cf. P. Lacome, *Les Fondateurs de l'Opéra Comique.*)

Quant à notre *gamme mineure*, « le mode de *la-mi* (n° 5), l'éolien ou hypodorien des Grecs, et leur seconde harmonie autochtone, le premier mode du chant de l'église latine, est la seule octave modale des Hellènes qui ait gardé une place visible dans notre musique polyphone. L'échelle diatonique de *la* nous a donné la plus naturelle des formules descendantes de la gamme mineure. (Cf. Gevaërt, *La Mélopée*, etc.)

En réalité, le mode mineur est un mode composite, et une partie de son échelle est variable (les 6e et 7e degrés, *fa* et *sol* pour la gamme de *la* mineur). Il tient dans la polyphonie une place secondaire en regard du mode majeur qui est le système fondamental de la musique telle que nous la comprenons. Le majeur engendre un système d'accords complet et rationnel. Le mineur, qui admet jusqu'à trois formes de gammes différentes, ne s'harmonise qu'au prix d'altérations.

Il m'est impossible de suivre les évolutions de la musique durant les troubles de la période gréco-romaine. La prise de Corinthe (146 avant J.-C.)

confondit l'histoire de ce pays infortuné avec celle de Rome conquérante. Après le partage de l'empire par Théodose (395 après J.-C.), le christianisme, protégé par ce prince, prit la musique dans l'état où il la trouva. Mais les prêtres, en substituant, probablement à dessein, la prose des livres sacrés à la poésie qui communiquait son rythme à la musique, lui enlevèrent son caractère principal. Le mouvement rythmique fut seulement gardé tant bien que mal dans certaines hymnes composées pour l'édification des fidèles ou les besoins du culte. La musique liturgique des psaumes, antiennes et répons, à laquelle la prose communiquait la monotonie vague de ses périodes, reçut le nom de *Plain-chant* (*cantus planus*). Cet art, amoindri et transformé, n'en reste pas moins le monument le plus précieux que nous ayons de la musique des anciens. On sait quels furent les auteurs de cette révolution musicale. Saint Ambroise, évêque de Milan, passe pour avoir établi le plain-chant (vers 380) sur les débris de l'art grec, auquel il emprunta les quatre premiers tons, dits *authentiques*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*[1]. Saint Grégoire (540-604) y aurait ajouté les quatre tons *plagaux* de ces mêmes

1. Ces tons furent appelés *protus, deuterus, tritus, tetrardus*. « Dans la désignation des modes du plain-chant, nous éviterons soigneusement l'emploi des termes *dorius*, *phrygius*,

modes. Mais sa principale œuvre fut surtout le riche répertoire qui s'appelle l'*Antiphonaire Romain*.

Tels sont les éléments sur lesquels s'exerça l'activité des théoriciens du moyen âge. Leurs travaux aboutirent d'abord aux essais harmoniques informes de la *diaphonie* ou de l'*organum*, sorte d'harmonie monstrueuse composée de quartes, de quintes et d'octaves, laquelle devait engendrer des formes plus perfectionnées, connues sous le nom de *déchant*, *discant*, dont nous allons parler un peu plus loin.

De ces essais confus devaient cependant sortir les surprenants artifices du *contrepoint*. Mais il ne fallut pas moins de sept siècles pour qu'il se dégageât de ses origines, et que, s'emparant de la tonalité moderne, il devint la base de toute solide éducation musicale.

lydius, etc., employés par les théoriciens ecclésiastiques dans un sens complètement erroné. » (Gevaërt, *La musique de l'antiquité*.)

DEUXIÈME ÉPOQUE

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE MODERNE

Il suffit d'entendre une phrase de plain-chant pour reconnaître que le système de l'art ecclésiastique, issu des systèmes grecs, n'a aucun rapport de tonalité avec notre moderne système, et que les impressions que nous procure notre art n'ont rien de commun avec celles qu'engendre le plain-chant.

Le plain-chant est du reste par nature essentiellement homophone, c'est-à-dire mélodique et à une seule voix, et c'est une question toujours pendante de savoir si l'on doit lui donner un accompagnement harmonique. S'il nous paraît aride sous la forme monodique, c'est que nous ne possédons plus la mentalité de l'époque où il florissait. Certains, que leurs études y prédisposent, arrivent d'ailleurs à en goûter les charmes, et Gevaërt y prenait un tel plaisir qu'il a voulu, à ses obsèques, un office en plain-chant sans accompagnement.

Il y aurait donc deux musiques, deux arts en présence, dont l'un semble étranger à l'autre?

Il n'en est point ainsi : les éléments premiers de toutes les *tonalités,* les notes qui constituent les diverses *gammes* sont éternels comme la nature. Seulement ces éléments ont été, selon les temps, plus ou moins connus, et surtout groupés de façons diverses, suivant les races et les époques; de là la diversité des écoles et des genres de musique. La filiation de ces écoles est difficile à établir; le point de jonction où tel système s'est fondu avec tel autre pour en former un troisième est ordinairement impossible à préciser, car ces évolutions ne furent jamais l'œuvre d'un seul homme ou d'un seul jour. Elles furent toujours l'œuvre anonyme d'une collectivité et d'une longue série d'années. Nous chercherons donc simplement à déterminer le plus exactement possible les époques et les procédés de ces transformations.

Ainsi, pour revenir à notre sujet, nous avons dit que saint Ambroise et puis saint Grégoire avaient emprunté à ce qui restait de l'art ancien les éléments qu'ils consacrèrent à former le chant ecclésiastique. Ce chant lui-même reproduisait bien imparfaitement ses modèles. Ses phrases, le plus souvent vagues et sans rythme, se chantaient sans l'accompagnement d'aucun instrument, et c'étaient des sortes de *monodies*, de mélodies à une seule voix, répétées par les foules à l'unisson.

L'accompagnement survint peu de siècles après, peut-être vers l'époque carlovingienne, avec l'orgue, importé en France sous Pépin le Bref et qui inspira le plus vif enthousiasme. Cet orgue était pourtant bien rudimentaire[1].

La possibilité d'émettre avec les deux mains des sons simultanés suggéra probablement l'idée de chanter à plus d'une voix, et c'est vraisemblablement pour cela que les premiers essais de cet art nouveau reçurent le nom d'*organum* (orgue)[2] ou de *diaphonie* (chant avec différentes intonations).

Les Grecs connurent-ils l'harmonie? Ce fut long-

1. Il existe un curieux dessin représentant l'orgue primitif dans le quatrième volume de l'*Histoire générale de la musique* de Fétis. Voir la dissertation de ce savant musicographe, pages 495 à 499 du tome IV et pages 207 et s. du cinquième volume. Le dessin en question, extrait d'un bas-relief de l'obélisque de Constantinople par le célèbre voyageur archéologue Texier, représente un instrument répondant bien au principe de l'orgue pneumatique, avec sa soufflerie actionnée par deux enfants, et l'organiste au clavier. Il en existe deux sur cet obélisque, qui remonte au IVe siècle. On peut donc, d'après ce dessin, comprendre ce qu'était l'orgue envoyé à Pépin le Bref par Constantin Copronyme.

2. « Les chantres romains apprirent aux chantres français l'art *d'organiser* « *in arte organandi* », c'est-à-dire l'art d'accompagner la mélodie d'une autre partie vocale ou instrumentale. » Coussemaker, *Hist. de l'harmonie au moyen âge*, p. 11 : « On nomme *diaphonie* ou ordinairement *organum*, un chant composé de symphonie. » Huebald (IXe et Xe siècles) : « La symphonie est l'accord des sons graves et aigus » (Isidore de Séville, VIe siècle), à proprement parler, un accord.

temps l'opinion des savants que la musique grecque en repoussait totalement l'usage. Mais depuis les travaux de Wagener, en 1861, l'existence d'une polyphonie dans la musique antique a été prouvée. Cette polyphonie était purement instrumentale. Le fait étant acquis, les obscurités n'ont pas été dissipées pour cela faute de documents.

« On reste dans l'incertitude sur son mode d'emploi, » dit Coussemaker. « Nous ne nous engagerons pas davantage, écrit Gevaërt, sur un terrain où il est impossible de faire un pas sans tomber dans la conjecture. Entreprendre de reconstruire avec deux ou trois lambeaux de texte une doctrine complète de la polyphonie, serait poursuivre une pure chimère. »

En tout cas cette harmonie, si elle exista réellement, ne devait avoir aucun rapport avec ce que nous désignons par ce terme, et le passage suivant de Rousseau dans une lettre au docteur Burney, célèbre musicographe du XVIIIe siècle, me paraît absolument juste : « Il faut laisser chamailler là-dessus les érudits, et se contenter de rire. Vous avez mis sur l'air antique d'une ode de Pindare une fort bonne basse. Mais je suis très sûr qu'il n'y avait pas une oreille grecque que cette basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer. »

Le premier organum, ou la première diaphonie, durent se composer du même motif, joué peut-être avec un seul doigt, par chaque main, dans deux tons différents, et ces deux tons furent nécessairement ceux qu'unissaient plus intimement les rapports de nature, le ton principal et sa

quinte : 5te bientôt suivie de la *quarte* supérieure, donnant l'*octave* : 4te 8e

Ces trois intervalles ne représentaient-ils pas d'ailleurs la base du système antique? Le premier *organum* était donc né, et procéda d'abord comme le montre cet exemple [1] :

Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

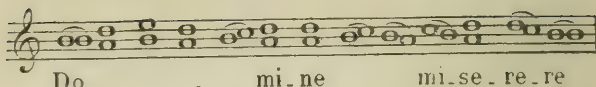
puis ainsi :

Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

Les noms d'Hucbald et de Guy d'Arezzo éclairent cette époque embryonnaire si curieuse, qui comprend le xe et le xie siècles.

A cette période, succèdent trois siècles obscurs, de pénible élaboration. Aux agrégations de quintes et de quartes qui constituaient l'organum, on osa mêler d'autres intervalles, et on en arriva à composer des ensembles dans le goût de celui-ci :

1. Ces exemples sont tirés du quatrième volume de *L'Histoire de la musique* de Fétis, p. 509.



et cela s'appela le *Déchant.*

Comment l'oreille humaine pouvait-elle trouver plaisir à de pareilles horreurs, et même les supporter? C'est ce que nous comprenons difficilement. Mais « l'expérience de tous les siècles démontre qu'il n'est pas d'extravagance et de chose si difforme qui ne puisse être admise par l'humanité et devenir un objet de mode et d'habitude ». (Fétis, *Hist. gén. de la musique*, t. IV, p. 507.)

Et cependant, c'est à cette « chose difforme », à cette « extravagance » que l'art moderne a emprunté ses deux bases fondamentales de l'harmonie consonante et du contrepoint, et ce n'est pas sans un respect mélangé d'admiration que l'historiographe envisage les travaux acharnés de ces artistes anonymes, tourmentés eux aussi du besoin de faire du *nouveau*, de ne pas faire ce que *les autres ont fait*, et qui, un beau jour, après plus de 200 ans de tâtonnements, glissant d'instinct la *tierce* (jusque-là considérée comme dissonance ainsi que son renversement la *sixte*) entre les deux notes constitutives de la quinte, découvrirent *l'accord parfait*, ce nouveau monde de la musique! Cela arriva vers le milieu du

XIVe siècle, et l'on ignore l'auteur de la révolution qui amena les musiciens à reconnaître la consonance des tierces. Depuis lors, la *triade*, l'accord de trois sons, domine l'art musical, et l'on entre dans la troisième période, celle qui voit l'éclosion, le développement et le plein épanouissement de ce merveilleux contrepoint vocal qui excite encore notre admiration et que Palestrina scella de son nom.

Voici, d'après Coussemaker, le résumé des progrès accomplis par les harmonistes des XIIe, XIIIe et XIVe siècles :

« 1° L'unisson, l'octave, la quinte et la quarte ne sont plus les seuls intervalles harmoniques employés; on y admet aussi les tierces et les sixtes;

2° Les intervalles dissonants eux-mêmes, sont employés comme intervalles harmoniques, mais à condition de se résoudre sur des consonances par mouvement contraire;

3° Les successions de quintes ne sont pas totalement bannies; mais des règles existent pour les éviter. On n'en aperçoit plus que de faibles traces dans la pratique;

4° On emploie les notes de passage et les broderies.

5° Dans un contrepoint de deux notes contre une, l'une des deux peut être dissonance;

6° Enfin le fait le plus remarquable et le plus curieux est l'existence et l'emploi du contrepoint double et de l'imitation [1].

1. Cette affirmation est combattue par Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. V, p. 279 et suivantes.

Si à ce qui précède on ajoute la prolongation ou le retard, qui semble avoir été connu à cette époque sous le nom de répétition d'un même son, on peut dire qu'on était en possession des principaux éléments constitutifs de l'harmonie moderne. » (Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge.*)

En effet, la multiplicité des parties étant inventée, les mêmes chercheurs imaginèrent d'étendre le moule primitif du mouvement semblable et de donner à chaque partie un mouvement indépendant, mais obéissant cependant à certaines lois dont l'œil était peut-être aussi bien juge que l'oreille, ce qui ne devrait jamais être en musique.

Néanmoins, le *contrepoint* était né de cette idée féconde [1]. Et les vieux maîtres le baptisèrent *contrepoint*, parce qu'ils écrivaient leurs *diaphonies* perfectionnées avec des points opposés à des points (*punctum contra punctum*) qui constituaient le principal caractère de la notation *neumatique*, en usage en ce temps.

1. « Le contrepoint et l'écriture musicale ne furent pas le seul bienfait de l'organum et du déchant. La nécessité de faire marcher en concordance les diverses parties fit naître la mesure et le chant mesuré, ou plutôt, l'introduisit dans la théorie ecclésiastique, car la mesure existait dans le chant populaire, dont elle était une des caractéristiques. Cela se passa vers le XIIe siècle. Du reste, tous les ouvrages de ce temps sont muets sur la musique séculière. » (Ernest David et Mathis Lussy, *Hist. de la notation musicale.*)

« Les *neumes* étaient une manière abrégée de représenter les sons musicaux.

« L'élément principal, celui qui sert de base à tout le système des anciens *neumes* musicaux, est le *point*. Un autre élément, presque aussi essentiel, l'*accent*, lui fut ajouté, l'aigu pour marquer l'élévation de la voix, ou *arsis*, et le grave pour en marquer l'abaissement, ou *thésis*. Le circonflexe, accent composite, formé du grave et de l'aigu, en devint le complément naturel; mais c'est le point qui fut l'élément générateur par excellence de la notation, la *note* en un mot. De là a été formé le mot *contrepoint*, simple contraction de *punctum contra punctum*. » (Ernest David et Mathis Lussy, *Hist. de la notation musicale*.)

Est-ce à dire que l'harmonie, telle que nous l'entendons, fût née des combinaisons de la diaphonie? Certainement non, parce qu'elle est issue de la tonalité moderne qui n'était pas encore constituée.

La tonalité moderne et la musique « psychique, passionnelle », qui en résulte, ont pour caractéristique, d'abord l'*unité tonale*, soit majeure, soit mineure, déterminée par la *position invariable* des deux demi-tons de la gamme diatonique; puis la *note sensible*, avec son influence attractive.

Au contraire, la musique du moyen âge procédait de principes opposés : *mobilité des demi-tons*,

et *absence de sensible*, héritage des vieux modes gréco-romains.

La tonalité moderne et son harmonie ont pour principes l'emploi sans préparation de la dissonance naturelle de septième de dominante[1], et les altérations chromatiques, origines de la modulation; de là procède son caractère de *mouvement*, de *passion*, de *vie*. La musique diatonique du moyen âge et de la Renaissance, était absorbée par la seule recherche de la *forme*, en quelque sorte architecturale, abstraite, symbolique, à ce point que ses docteurs, admirablement affinés pour cet ouvrage par les merveilleuses subtilités de la rhétorique, en arrivèrent à ne rechercher les effets qu'en des énigmes d'écriture, véritable cryptographie musicale qu'ils s'évertuaient à rendre le plus indéchiffrable possible, et qui étaient considérées comme le dernier mot de l'art. Telles furent ces curiosités dites *contrepoint rétrograde*, *contraire*, *inverse-contraire*, *sauté*, etc. Les compositeurs ne composaient pas : ils disposaient

1. « Le *triton* (intervalle de 4e augmentée, *fa-si*, *triton* : trois tons) [musical example] si en horreur aux anciens, devait être le pivot du nouveau système, basé sur l'accord dissonant naturel de la septième de dominante, avec l'attraction du 4e degré par le 3e (*fa* par *mi* dans le ton d'*ut*) et du 7e ou *note sensible* par l'octave (*si* par *ut* dans le ton d'*ut*). » (Ernest David et Mathis Lussy, *ibid.*)

des sons suivant des préceptes subtils, véritables arcanes de l'art.

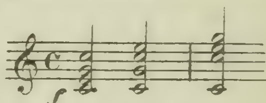
Ils arrivèrent d'ailleurs au cours de leurs investigations, à la découverte de quelques dissonances préparées et résolues par des consonances, conformément aux lois de leur tonalité. Mais, observation importante, s'ils inaugurèrent ainsi, par les hasards de la marche des parties, quelques variantes harmoniques, ils n'en restèrent pas moins absolument étrangers et même hostiles au phénomène de la dissonance naturelle, et la quarte augmentée, le fameux *triton*, qui la personnifiait, restait pour eux la pierre d'achoppement, le sphinx inquiétant, vivant symbole du fruit défendu, le *Diable* lui-même *dans la musique, Diabolus in Musica,* ainsi que clamaient désespérément les docteurs en musique ecclésiastiques.

Pourquoi le Diable?

Puisque nous sommes en face d'un symbole, je demande à en rechercher toutes les significations.

Et d'abord, les théoriciens ecclésiastiques (il n'y en avait pas d'autres), sentaient que l'emploi de cet intervalle *instable,* et pour cela inusité, aurait porté une atteinte grave aux lois du plain-chant, en quoi ils n'avaient pas tort. Ils défendaient leur domaine et plaidaient *pro domo.* En outre, ces théologiens étaient, je crois, assez familiers avec les philosophes de l'antiquité pour savoir comment

ceux-ci jugeaient les systèmes qui s'éloignaient du diatonique. Les anciens avaient remarqué, tout comme nous, que plus la musique s'éloigne de la stabilité du diatonique, par la mobilité des intonations variables, plus elle prend une expression de mollesse et de nervosité fiévreuse à la fois. « Les genres les plus mous, disait Ptolémée deux siècles avant notre ère, resserrent l'âme et l'énervent ; les plus durs la dilatent et la fortifient. » Cela n'a pas changé et vous pouvez comparer les émotions que vous donnent par exemple le finale de la Sympho-



nie en *ut mineur* et le duo du deuxième acte de *Tristan* (abstraction faite de l'action dramatique, et envisagé au seul point de vue de la substance musicale).

Il ne paraît donc pas impossible que les docteurs de l'Église, hommes de vues lointaines, aient reconnu dans l'anomalie troublante (ils ne pouvaient pas dire l'*attraction*) de la quarte augmentée, du *triton*, la formule type d'un de ces éléments redoutables, passionnels, amollissants, censurés par les philosophes. Par conséquent, à leur double point de vue de musiciens plain-chantistes et de théologiens, c'était l'élément condamnable, le Diable lui-même, l'éternel tentateur, le perturba-

teur des âmes, caché sous les espèces d'une simple dissonance. N'oubliez pas que les musiciens ecclésiastiques introduisaient à propos de tout les préoccupations mystiques et religieuses dans les choses de l'art, comme en toutes choses. N'employaient-ils pas de préférence le rythme ternaire parce qu'il tirait son nom et son symbole de la Trinité[1] ? Tout n'était-il pas symbole religieux dans ce monde et dans ce temps ?

Et puis, enfin, d'où sortait-il, cet intervalle dissonant, évocateur de vie, de passion, de révolte ? De bien bas, au-dessous d'eux, de l'ombre populaire. C'est là, dans ce milieu sourdement hostile, que florissait cet art particulier, stigmatisé de *laïc et irrégulier* par ceux qui osaient à peine en faire mention. Et ceux-là étaient rares, car on affectait plutôt d'ignorer même son existence. Cet art pratiquait la mesure, le rythme, au sens propre du mot ; il usait d'une tonalité autre que celle du plain-chant. Enfin, il employait couramment (inconsciemment, puisqu'il n'avait pas de règle) l'intervalle dissonant naturel, et la *sensible*, comme notre gamme moderne. On peut s'en convaincre dans la musique des chants populaires et des jeux-partie venue jusqu'à nous. « Dans certaines mélodies de

1. « Ternarius autem tempus... perfectum dicitur eo quod a summa Trinitate, quæ vera et pura perfectio est, nomen sumpsit. » (Jean de Murris.)

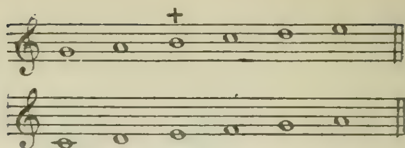
cette époque, dit Coussemaker (*L'Art harmonique au moyen âge*), on remarque une gamme différente de celle du plain-chant et dans laquelle *on trouve trace de la tonalité moderne*. Il est nécessaire de remarquer que la musique religieuse était à cette époque la seule dont les bases fussent réglées par une théorie, par des principes de tonalité. C'était la musique *artistique*. La tonalité diatonique fixée par saint Grégoire et adoptée par ses successeurs, était la tonalité officielle, si on peut s'exprimer ainsi. Mais à côté de cette tonalité calme, majestueuse, si bien appropriée aux chants chrétiens, il en existait une autre dont les allures et les influences s'adaptaient mieux aux passions mondaines, à la fougue populaire. C'est cette tonalité qu'il est facile de reconnaître dans les mélodies du jeu de *Robin et Marion*. »

Vous voyez bien que c'était réellement le Diable, cet intervalle dissonant, qui « s'adaptait aux passions mondaines et à la fougue populaire », et dans l'esprit des théologiens musiciens, le symbole devenait réalité! Aussi, pour mieux triompher de l'ennemi, après l'avoir anathématisé, ils le supposèrent anéanti, supprimé par les excommunications, et feignirent d'ignorer même l'existence d'un art qui l'aurait pratiqué. Et comme la septième note, le *si*, était la cause du scandale, on lui refusa tout simplement un nom et une place dans la

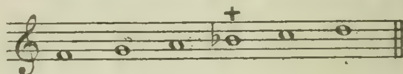
gamme, et l'on peut dire que toute la querelle apparente se concentra autour de ce *si* malencontreux. Guy d'Arezzo, le génial créateur de l'art de solfier, n'osa pas le désigner dans sa gamme; et enfin, pour qu'on ne pût être tenté d'en faire même mention, on l'ensevelit définitivement sous les formules de l'*hexacorde*.

Il est impossible, en parlant des choses de la musique à cette époque, de passer sous silence le système vraiment incroyable de l'hexacorde, dernière bastille d'un art arbitraire et impérieux. « Ceux qui préconisèrent ce système, lequel ne dût pas s'implanter avant le XIIe siècle, n'ignoraient pas que la gamme se compose de sept sons; mais comme, parmi ces sons, il y en avait un, le B (*si*) qui était variable, puisque, mis en rapport avec F (*fa*), il forme l'intervalle alors proscrit de quarte majeure ou de triton et qu'il fallait absolument l'altérer par le bémol, cette corde, en raison même de ce double aspect, ne portait pas de nom. On voulait l'ignorer, on refusait de la reconnaître. Elle existait bien dans l'échelle des sons, mais on ne la nommait pas. Considérée tantôt comme diatonique, tantôt comme chromatique, suivant qu'elle était chantée dans la *propriété* de bécarre, de bémol ou de nature, on feignait de croire à la non-existence de cette corde. » (Ernest David et Mathis Lussy, *ibid.*)

Il est nécessaire d'expliquer aussi simplement que possible ce qu'on entendait par ces trois *propriétés*. On avait imaginé (on ne sait à qui faire honneur de cette imagination), trois gammes de six sons (trois hexacordes) allant, la première de *sol* à *mi*



dite *de la propriété de* ♮, la seconde de *ut* à *la* dite *de la propriété de nature,* la troisième de *fa* à *ré*



dite *de la propriété de* ♭ parce qu'on mettait un ♭ devant le *si* afin de faire disparaître la quarte augmentée, le *Diable*. Vous remarquerez, en effet, que dans aucune de ces gammes ne figurent ensemble *si* ♮ et *fa;* donc, impossible d'établir le rapport de *triton*.

Mais les médiévistes allèrent plus loin : ils ne donnèrent pas de nom à cette note malencontreuse qu'ils ne pouvaient faire disparaitre en réalité; et, pour cela, les trois hexacordes se solfiaient tous les trois *de la même manière : ut, ré, mi, fa, sol, la*. De la sorte, vous voyez que, dans le troisième hexacorde, *si* ♭ s'appelait *fa*, dans le premier *si* ♮ s'appelait *mi*. Le second hexacorde était dit *de nature,* parce que les notes y portaient leur vrai nom. Mais, aussi, le *si* n'y figurait pas. C'était la chasse au *si*. Et ce système, triomphe de l'arbitraire étroit, dura jusqu'au XVIIe siècle! Il était même encore en usage dans quelques maîtrises d'Espagne (notamment à Barcelone), au commencement du XIXe siècle.

Mais rien ne saurait arrêter la marche inéluctable des choses. « Un souffle humain et vivifiant

pénètre le monde des sons et l'ébranle jusque dans ses bases; l'ancienne tradition est brisée. Désormais, le musicien cherchera ses modèles et ses inspirations, non plus dans les chants liturgiques, restes d'une société à jamais évanouie, mais dans le naturalisme de l'art populaire; il trouvera le langage du cœur et des passions humaines. » (Gevaërt, préface des *Gloires de l'Italie*.)

C'est dans les salons de l'aristocratie florentine, dans les *camerate*, réunions illustrées par la plus noble culture des lettres et des arts, que des maîtres qui avaient nom Caccini, Peri, Cavalieri ou Monteverde, donnèrent naissance à la mélodie expressive, soutenue par une harmonie instrumentale. Chose bizarre, quoique explicable, cette invention leur vint du sentiment puissant de l'antiquité que la Renaissance avait révélée au monde chrétien. Pour des musiciens nourris de Platon et d'Aristote, comment admettre que le but de la musique fut de poursuivre d'insipides madrigaux à travers les méandres d'une fugue ou d'un canon, lorsqu'une simple lyre avait suffi aux immortels poètes de l'Hellade pour enflammer les peuples aux accents de leurs hymmes. Il fallait donc en revenir à la forme antique, et, le premier, Caccini entreprit de mettre en pratique les idées acquises au contact de tant de hautes intelligences. Lui-même en fait le récit dans sa curieuse préface des

Nuove musicle. (Voir les musiciens de la Renaissance, dans *Les Gloires de l'Italie* de Gevaërt.)

L'accompagnement de ces cantilènes se réduisait à quelques accords, et si plus tard d'autres maîtres enrichirent la basse d'une figuration mélodique souvent compliquée, la mélodie à voix seule soutenue par des accords plaqués ou brisés n'en continua pas moins à régner en souveraine au théâtre et au salon.

D'autre part, la Renaissance religieuse dans le Nord, comme la Renaissance littéraire en Italie, faisaient pénétrer dans l'art officiel, certains éléments de l'art irrégulier; par leur grâce, la muse populaire avait l'accès des salons et des temples. « Entrée dans le domaine de l'expression sentimentale, la musique ne pouvait accomplir son œuvre par les seuls éléments dont elle avait disposé précédemment ; la tonalité calme et sévère du plain-chant et l'harmonie consonante qui en est issue ne lui offraient pas les accents nécessaires pour sa nouvelle mission. Ces accents ne peuvent se trouver que dans les accords attractifs, c'est-à-dire dans une harmonie dissonante qui impliquât des nécessités de résolution. De là le mouvement harmonique qui n'existe pas dans l'harmonie consonante, laquelle est dans des conditions absolues de repos. Des attractions de l'harmonie dissonante et de leurs résolutions devaient sortir les accents

passionnés et l'expression musicale. » (Fétis.)

Le premier de ces *accords attractifs*, la première de ces *harmonies dissonantes* impliquant le mouvement par la nécessité de la résolution, c'était la *dissonance* naturelle de 7e mineure (*sol, si, ré fa,* pour le ton d'*ut*) ayant pour *caractéristique* l'intervalle attractif de quinte diminuée (*si fa*) Le *Triton!*

Vous voyez bien que tout cela, c'était le *Diable!*

Et le Diable triompha.

Et le *si?* me direz-vous. Que devint-il dans cette aventure?

Le *si* n'avait toujours pas de nom, quoiqu'on se servît beaucoup de lui. Enfin, il en reçut un. Qui fut son parrain? Qui lui donna un état civil? Un musicien français des premières années du XVIIe siècle, qui s'appelait *Le Maire*.

Habent sua fata !...

Depuis ces époques, l'art moderne a fait ses évolutions. Mais, par un singulier retour des choses de ce monde, il a fallu que le matériel technique des vieux maîtres s'appliquât aux conquêtes de l'art nouveau. En d'autres termes, l'art moderne est composé des richesses de la modulation et de l'expression, filles de l'art *laïc*, mises en œuvre par les artifices du contrepoint, legs des vieux plain-

chantistes. En cela comme en toute chose, la mort a engendré la vie, et des anciennes formes abolies a surgi la forme nouvelle. Cette forme, à son tour, subit actuellement une crise dont on ne saurait prévoir les résultats, et ce n'est pas sans étonnement que l'on voit reparaître dans les modalités qu'on cherche à lui substituer, les conceptions les plus lointaines et les plus extraordinaires de l'école d'Aristoxène, auteur des *Éléments harmoniques,* dans lesquels nous trouvons la gamme de *six tons consécutifs.*

Est-il donc vrai que toute chose ne soit qu'un recommencement !

DEUXIÈME PARTIE

EXPOSÉ DES PRINCIPES NATURELS QUI GROUPENT LES SONS ENTRE EUX (NOTIONS D'HARMONIE)

N. B. — Ces pages doivent, si c'est possible, être lues devant le clavier d'un piano, pour commenter par l'oreille les explications du texte.

PRÉLIMINAIRES

Génération des sons dits harmoniques (*le tube, la corde*). — Un tube, une corde métallique ou de violon, actionnés par le souffle humain, le vent ou le frottement d'un archet, émettent des sons appelés *harmoniques* (ou *aliquotes*) plus ou moins aigus suivant l'intensité de la cause qui les actionne. Ceci est un principe de physique démontré, et qu'il faut accepter comme un axiome. « Avouons de bonne foi notre ignorance sur les raisons premières de tous ces faits. » (D'Alembert, *Éléments de Musique*.)

Si l'on désire reconnaître expérimentalement la vérité de ce principe, le moyen le plus simple sera de se faire jouer par un instrumentiste quelconque, jouant d'un instrument à embouchure, basse, baryton, trombone ou cor (même le cor de chasse), la succession *naturelle* des harmoniques, ou la série des sons *libres* obtenus par la pression plus ou moins grande des lèvres sur l'embouchure. La grosse embouchure de la basse donnera la *fondamentale*, *l'octave*, *la quinte*, *la double octave*, *la dix-septième* ou *tierce majeure*, *l'octave de la quinte*, *la septième mineure de la fondamentale* *et la troisième octave*, ce qui donne :

Pousser plus loin sur un gros instrument offre des difficultés. Mais ici intervient la petite embouchure du cor de chasse, qui nous donne aisément les autres harmoniques.

et mêmes les suivantes :

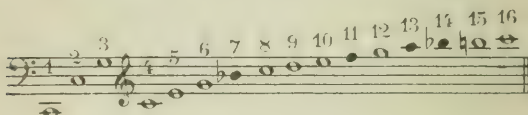
qui sont employées sur le cor d'harmonie, ce frère plus parfait du cor de chasse (voir §§ 10 et 11 du *Nouveau traité d'instrumentation* de F.-A. Gevaërt, p. 6). L'exécution ou simplement l'audition, par un des instruments

susmentionnés, des notes primitives fournies par la nature et sans le secours d'aucun mécanisme, rendrait très facile la constatation du principe d'acoustique sur lequel repose notre théorie harmonique. A défaut d'instrument à embouchure, il faudra frapper la série indiquée des *harmoniques* sur le clavier d'un piano et bien se familiariser avec elles. La même expérience peut se faire sur les cordes d'un instrument à archet, le violon, ou mieux le violoncelle. Mais ici la corde est trop petite et le doigt trop gros pour pouvoir pousser l'expérience jusqu'aux dernières limites de l'échelle harmonique que nous avons indiquée, et que les instruments à vent, le cor surtout, parcourent *nécessairement* et sur toute leur étendue. Si j'ai choisi le cor, c'est qu'il surpasse les autres instruments dans le développement facile des harmoniques. Il doit cet avantage à la longueur de son tube (5^{m},90 au maximum) et à la différence des embouchures de premier et deuxième cor.

Maintenant, comment se produisent matériellement les harmoniques ? Dans l'instrument à embouchure, par le souffle d'abord, et ensuite par le pincement plus ou moins grand des lèvres, qui engendre la multiplicité des vibrations exigée par les données de l'acoustique arithmétique. On sait que le nombre des vibrations d'un corps sonore, tube ou corde, est en raison inverse de sa longueur, principe démontré par le monocorde. L'intensité du vent produit pour la harpe éolienne ou le fil télégraphique, l'effet du pincement des lèvres dans le tube, enfin l'effleurement du doigt pour l'instrument à corde actionné par l'archet, produisent réellement les divisions proportionnelles exigées par la théorie.

La note la plus grave émise ainsi se nomme *fondamentale*. Les notes de plus en plus aiguës qui la suivent (*harmoniques* ou *aliquotes*), sont soumises à une loi de succession invariable. Elles représentent les subdivisions arithmétiques du tube ou de la corde sonore.

Voici la série des harmoniques telle que la donne, par exemple, le cor :



Les mathématiciens établissent ces proportions par des chiffres, qui en donnent une cause *rationnelle*, bien différente, on le comprend, de la cause *sensitive;* et ce serait un grand tort de vouloir confondre les deux, la dernière ayant seule qualité pour les musiciens.

« Le sens de l'ouïe a été et sera toujours le seul législateur de l'art musical. » (Asioli, *Il maestro di composizione*.)

Voilà donc les sons musicaux fournis par la nature au moyen de tous les corps sonores. On va voir que les harmoniques sont génératrices des accords [1].

1. « L'oreille humaine, même sans aucune culture musicale, étant douée de la faculté de saisir spontanément les consonances d'octave, de quinte et de quarte, elles ont été choisies par tous les peuples pour retrouver sur les instruments à cordes les

Il est très essentiel que le lecteur familiarise son oreille avec cette succession naturelle des sons harmoniques; il en trouvera l'application à chaque page dans ce qui suit.

sons du système musical. » (Gevaërt, *La Musique dans l'Antiquité*, t. I, p. 306.)

TITRE PREMIER

DES ACCORDS, GÉNÉRATION ET CLASSIFICATION

SECTION I

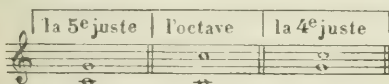
DES HARMONIES NATURELLES. ACCORDS DE TROIS SONS

Génération des accords naturels par les harmoniques. Leur classification d'après celle des harmoniques. Accords stables ou consonants ; instables ou dissonants.

Qu'est-ce qu'un accord *consonant?* C'est un accord composé de *consonances*. Les *consonances* sont des intervalles *de repos*, ne demandant pas une *suite*. L'octave, la quinte, la tierce majeure ou mineure, la sixte majeure ou mineure, sont des consonances. L'octave et la quinte sont dites *parfaites*, parce qu'elles sont *justes*, c'est à dire *invariables*, ne pouvant être ni *majeures* ni *mineures*. La tierce et la sixte sont dites *imparfaites* pour la raison contraire. Les autres intervalles, seconde, quarte, septième et tous les intervalles dits *diminués* (par un ♭) ou *aug-*

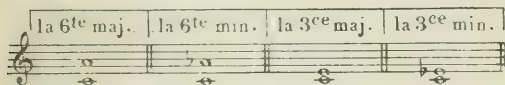
mentés par un ♯) forment des *dissonances*, intervalles *instables* parce qu'ils réclament une *suite*, c'est-à-dire de se reposer sur un intervalle consonant. Les accords composés de *dissonances* sont dits *dissonants*.

Nous donnons ici le tableau des intervalles consonants et dissonants. Consonances *parfaites* :



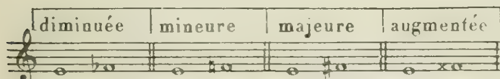
(La quarte, quoique consonance parfaite, se traite comme dissonance, et avec certaines précaution quand elle se présente comme second renversement d'un accord de trois sons. Mais ceci relève de la pratique de l'harmonie et excède le but de ce manuel.)

Consonances *imparfaites :*

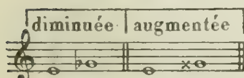


Dissonances :

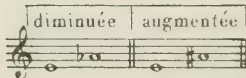
Les secondes :



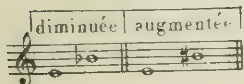
Les tierces



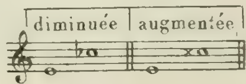
Les quartes



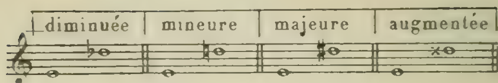
Les quintes



Les sixtes



Les septièmes :
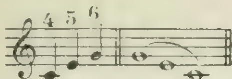


L'unisson est la répétition de la même note. Il peut être augmenté ou diminué. On voit, d'après ce tableau, que les consonances peuvent, par l'altération, fournir aussi des dissonances.

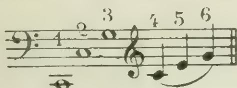
Je dis que les lois de l'harmonie, telles qu'elles sont enseignées, ne sont point arbitraires, mais imposées par la nature, d'accord en cela avec notre sentiment musical. Je dis *notre,* parce que l'histoire et l'observation nous démontrent que le sentiment musical varie du tout au tout, suivant les époques et les races. On a pu s'en douter en lisant la première partie de cet ouvrage; mais, actuellement, nous ne nous occupons que de la forme musicale enseignée dans nos écoles.

L'Ecole enseigne que pour former un accord, c'est-à-dire une réunion de sons agréables à notre oreille, il faut au moins trois notes, trois sons superposés à intervalles de *tierces*. Le premier et le plus important de ces *accords*, l'accord dit *parfait majeur*, appelé le *corps sonore,* est aussi celui que fournit avant tout autre le cor, que nous prenons pour interprète des phénomènes de l'acoustique.

Premier accord de trois sons : Accord parfait majeur. — Voici la première succession de tierces que donne le cor[1] :



Ce groupe, c'est l'accord parfait majeur. Ce premier accord se trouve, dans la série des aliquotes ou harmoniques, sur la double octave de la *fondamentale*[2], immédiatement après les deux sons premiers : la *fondamentale* (et son octave dite



tonique) et la quinte ou *dominante*. Il est le premier que la théorie de l'harmonie enseigne à connaître.

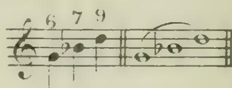
1. Voir plus haut la tablature du cor, et y revenir pour tous les cas analogues. Il est bien entendu qu'on jouera sur le piano la tablature du cor qui sert de base à notre démonstration.

2. « L'octave (de la fondamentale) n'est distinguée de celle-ci que sous le nom de *réplique*... Des voix mâles et féminines entonnent naturellement l'octave, croyant entonner l'unisson ou le même son ». (Rameau.) « Un son quelconque est toujours sous-entendu dans son octave. » (Zarlino.)

3. Il convient ici de préciser l'importance capitale de ces deux notes premières, justement appelées *tonique* et *dominante*. Elles président à l'édifice musical. Elles donnent l'impression, l'une de stabilité infinie (tonique), l'autre de stabilité incomplète avec idée de suite (dominante qui appelle la tonique). A elles deux, elles éveillent le sentiment de la *suite harmonique*, de la *cadence* ou *conclusion ;* à elles deux, elles forment l'intervalle de *quinte*, clef de voûte de l'harmonie.

Il est composé d'une tierce majeure et d'une quinte juste.
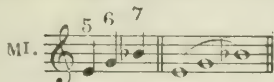
Second accord de trois sons : Accord parfait mineur. — Le second accord qu'enseigne l'harmonie est *l'accord parfait mineur,* composé d'une *tierce mineure* et d'une quinte juste. Cet accord, le *second,* par conséquent de *seconde importance,* se trouve sur le cor (ou bien, et que ce soit dit une fois pour toutes, au moyen de n'importe quel tube ou quelle corde) sur la note de *second rang,* SOL, *la quinte de la fondamentale* qui nous donne l'accord parfait mineur.



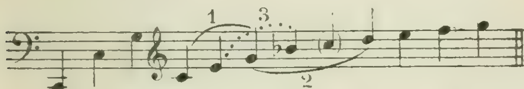
Troisième accord de trois sons : Accord de quinte diminuée. — Le troisième accord qu'enseigne l'harmonie est le troisième accord de trois sons, dit *accord diminué*[1], parce que la quinte abaissée d'un demi-ton est ainsi *diminuée.* Il est composé de deux tierces mineures. Il occupe le *troisième rang* dans la classification ; il n'est pas consonant, *il devrait être étudié avec les accords dissonants.* Mais il nous est nécessaire de le prendre au rang où l'art, d'accord avec la nature, l'a placé, parce qu'il est indispensable à la généra-

1. Voir plus haut la note relative aux consonances et aux dissonances.

tion des accords de quatre sons. Cet accord de *troisième rang* nous est fourni sur le cor par la note de *troisième rang* aussi, c'est-à-dire la *tierce*



Tels sont les trois premiers accords de la classification des traités, et aussi les trois premiers accords fournis par la nature. *Aucune autre note* dans la série des harmoniques et sur une étendue de deux octaves



ne peut engendrer les groupements de tierces que nous venons de constater, et les trois notes *premières* par importance de position et de génération, se trouvent *seules* aptes à donner les trois accords *premiers* de trois sons [1]. En effet, l'accord

1. Les théoriciens en possession de ces faits et du principe de formation des accords (par tierces superposées) ont rapidement constaté, en appliquant ce principe aux sept notes de la gamme majeure, que le premier accord se trouvait trois fois dans cette gamme (sur le 1er, le 4e et le 5e degrés), le second trois fois (sur le 2e, le 3e et le 6e degrés), le troisième une fois (sur le 7e). Cette observation va servir, comme nous le verrons, à déterminer l'importance de chaque degré de la gamme.

parfait [musical notation] que l'on pourrait dire engendré par *si* ♭ n'est pas parfait, car il est faux, étant composé d'intervalles mathématiquement et réellement faux (*si* ♭ bas, *fa* haut).

Nous allons voir que le même principe préside à la génération des accords de plus de trois sons.

« L'on peut regarder à présent les *tierces* comme l'unique objet de tous les accords. En effet, pour former l'*accord parfait*, il faut ajouter une *tierce* à l'autre, et pour former les *accords dissonants* il faut ajouter trois ou quatre *tierces* les unes aux autres, la différence de ces accords dissonants ne provenant que de la différente situation de ces tierces.

..... Et si l'expérience nous prouve enfin que les accords ne sont pas toujours divisés par *tierces*, la raison nous prouve en même temps que cela ne provient que du *renversement* des intervalles dont ces accords sont formés. » Cf. Rameau, *Traité de l'harmonie* — Chr. Ballard, 1722.)

Ces lignes contiennent le meilleur de la doctrine de Rameau et marquent sa place au premier rang des fondateurs de la science musicale.

Les personnes qui connaissent la genèse harmonique imaginée par ce grand musicien, verront qu'elle n'a rien de commun avec les idées exposées ici.

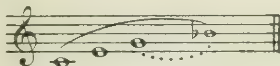
Accords de quatre sons et de cinq sons. — Nous avons constaté l'existence de trois espèces principales et naturelles d'accords de trois sons; nous

allons trouver aussi trois espèces principales et *naturelles* d'accords de quatre sons. Ces accords sont formés *par les accords premiers de trois sons déjà vus*, auxquels la nature a ajouté une troisième tierce (majeure ou mineure) formant une dissonance naturelle[1]. Voici comment se forment *naturellement* les accords de quatre sons :

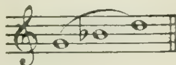
1[er] accord de trois sons :



1[er] accord dissonant de 4 sons, tierce ajoutée (mineure).



2[e] accord de 3 sons :



2[e] accord dissonant de 4 sons, tierce ajoutée (mineure).

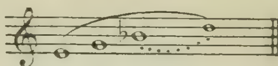


3[e] accord de 3 sons :
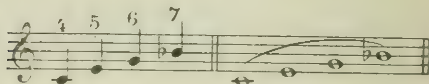


1. On peut rappeler ici que les accords composés de dissonances, et par conséquent dissonants, sont des accords *instables*, c'est-à-dire réclamant une *présentation* (ou *préparation* et une *conclusion* sur un accent consonant (ou *résolution*). Ceci sera expliqué plus loin en détail.

3e accord dissonant de 4 sons, tierce ajoutée (majeure).



Premier accord de quatre sons : Accord de septième de première espèce. — Le *premier* accord dissonant de quatre sons est l'*accord de septième* dit *de dominante* (ou de septième mineure). Il est dit *de dominante,* parce qu'il se place sur la quinte du ton ou dominante, par exemple *sol* pour *ut.* Mais, au point de vue de la production naturelle des accords, étant le *premier* des accords dissonants et des accords de septième, il se trouve qu'il est fourni par la note de *premier rang* du cor, qui nous a déjà donné le *premier* accord de trois sons.

Accord de septième de dominante



Second et troisième accords de quatre sons.

Accords de septième de seconde et de troisième espèce. — Les accords de septième de *seconde* et de *troisième* espèces sont fournis par les accords de trois sons de *seconde* et de *troisième* espèces, additionnés d'une tierce supérieure, c'est-à-dire

du même intervalle de septième mineure qui figure déjà à l'accord de première espèce. Ces accords de *seconde* et de *troisième* espèce se trouvent sur les notes de *deuxième* et de *troisième* rang et seront par conséquent ainsi constitués :

Accord de septième de seconde espèce :



Accord de septième de troisième espèce :



En résumé, la *fondamentale,* par son accord de trois sons, engendre le *premier accord dissonant de septième;* la *quinte,* l'harmonique de *second rang,* engendre le *second accord de septième* (ou septième de seconde espèce); et enfin, pour que toute la filiation suive sa rigueur, c'est l'harmonique de *troisième rang,* la *tierce mi,* qui nous donne l'accord dissonant de *troisième rang, l'accord de septième de troisième espèce.*

Accord de cinq sons : Accord de neuvième majeure. — Nous avons constaté sur la *fondamentale* du tube sonore l'existence d'un accord de *trois sons* et d'un accord de *quatre sons.* Nous y trouvons également un accord de *cinq sons*, formé par l'accord de *septième de dominante,* auquel la

nature a ajouté une *quatrième tierce* (majeure), formant une dissonance naturelle de *neuvième majeure*.

Premier accord de trois sons : 

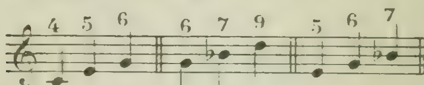
Premier accord de quatre sons :



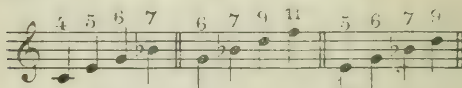
Accord de cinq sons. C'est le seul accord de cinq sons fourni par le tube sonore[1].

Tableau des sept accords fournis par la nature.

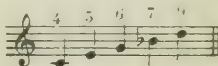
1° Trois accords de trois sons :



2e Trois accords de quatre sons :
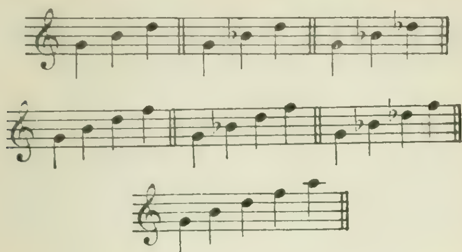


3e Un accord de cinq sons :



1. Il est inutile de pousser plus loin cette recherche, qui, cependant, nous donnerait encore par l'adjonction d'une cinquième tierce, un accord de 11e, de *do* à *fa*.

Ou bien, transposés sur la même fondamentale (*sol* pris pour fondamentale commune) :



Arrivés à ce point, nous avons étudié le tube sonore, les harmoniques qu'il donne, et les accords consonants et dissonants qu'engendrent *naturellement* ces harmoniques. Pour que ces principes donnent le fruit pratique dont ils sont susceptibles, il est nécessaire que le lecteur sache retrouver sur le piano la série des harmoniques.

N. B. — Personne ne pensera que je veuille donner la raison du phénomène naturel des résonances harmoniques, ni surtout dire en vertu de quelle loi commune elles affectent agréablement ou péniblement le sens auditif. Le mot de d'Alembert est toujours vrai : « Avouons de bonne foi notre ignorance sur les raisons premières de tous ces faits. » Mais j'ai voulu montrer que la nature nous offre réellement le modèle, l'exemple de la plupart des aggrégations consonantes ou dissonantes, qui forment la base de notre système. C'est une observation qui, à ma connaissance, n'a jamais été faite, et une justification de

nos théories que je n'avais pas recherchée. Peut-être sont-elles de nature à jeter quelque lumière sur le phénomène si obscur du sentiment musical.

Car tout n'est pas expliqué dans le domaine de la théorie musicale, et je renvoie au chapitre XIII des mémoires de Berlioz où il raconte ses angoisses d'élève quand il s'aperçut qu'il « incommodait » son professeur, le célèbre Reicha, à force de lui demander « la raison des règles qu'il enseignait, et qu'en certains cas il ne pouvait donner...... parce qu'elles n'existent pas. »

SECTION II

DES HARMONIES DÉDUITES

Complément des harmonies naturelles par les harmonies déduites.

L'œuvre de la nature dans la constitution des sept premiers accords étant constatée, nous allons étudier ce que l'œuvre des théoriciens y a ajouté, c'est-à-dire les six autres accords qui complètent la classification avouée ou dissimulée des traités.

Nous appellerons ces accords, dus à l'art, *accords déduits* ou *harmonies déduites*, parce qu'ils sont *déduits par le raisonnement* des éléments fournis par la nature. Pareil travail intellectuel préside au développement de toutes les sciences dont l'observation a fourni les bases.

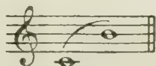
Ces accords devraient tous être dits *altérés*, parce qu'ils sont tous produits par une *altération* (ou *modification*) voulue d'un intervalle. Cependant, pour ne pas aller à l'encontre des définitions de l'École, nous présenterons, en dehors des accords *altérés proprement dits*, deux autres accords provenant, le premier de l'accord de septième de dominante, le second de l'accord de neuvième.

Quatrième accord de quatre sons : Accord de septième de quatrième espèce. La classification



des traités admet en effet un *quatrième accord de septième dit de quatrième espèce.*

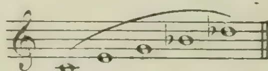
Cet accord, bien que construit régulièrement par définition (par superposition de tierces), doit être considéré comme *artificiel* (Rameau a dit *accidentel*). En effet, il n'est autre que l'accord de septième de dominante dont la septième a été haussée d'un demi-ton. Il est relativement nouveau venu dans le monde de l'harmonie, comme son intervalle caractérisque de septième majeure.



« Quant à la septième majeure (qui le caracté-

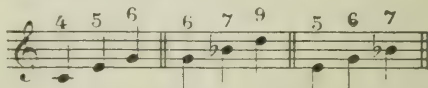
rise), elle n'apparaît, dit Gevaërt (*La musique dans l'antiquité*), ni chez les théoriciens (de l'antiquité) ni dans les fragments conservés. » Cet accord artificiel de septième de quatrième espèce complétera donc la famille des accords de septième.

Second accord de cinq sons : Accord de neuvième mineure. — La classification des traités admet encore un *accord de neuvième mineure.* Cet accord, qui n'est qu'une adaptation au mode mineur de l'accord de neuvième majeure, s'obtient en baissant cette neuvième d'un demi-ton.

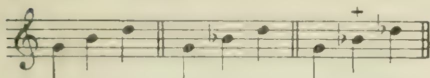


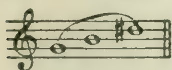
Accords altérés. — L'École définit spécialement *accords altérés,* les accords dont la tierce est majeure et la quinte juste, et dont cette quinte a été altérée d'un demi-ton soit ascendant (par un ♯), soit descendant (par un ♭).

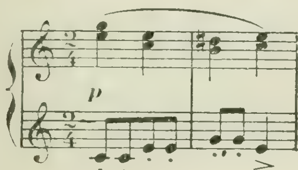
Reprenons de nouveau les choses où la nature les a laissées et où l'art va les développer, c'est-à-dire aux accords de 3 sons.



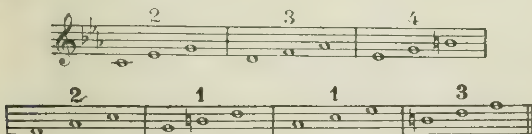
Transposons-les, pour plus de clarté, sur une même fondamentale.



1° *Accord de quinte augmentée.* — Puisque la nature a altéré la quinte en la *baissant*, l'art va l'altérer en la *haussant*.  Et voilà constitué cet accord de quinte altérée *ascendante*  dont on abuse tant aujourd'hui et dont Haydn a donné, voilà bien des années, l'exemple le plus charmant et le plus moderne (*andante* de la symphonie *la Surprise*) :



Cet accord avait d'ailleurs été trouvé logiquement par les théoriciens sur le 3[e] degré de la gamme mineure :



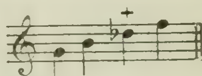
En effet, chaque degré de la gamme mineure peut, par définition (en superposant des tierces), en-

gendrer des accords de trois, quatre et cinq sons, tout comme la gamme majeure déjà vue. Nous retrouverons sur la gamme mineure deux accords nº 1 sur le 5e et le 6e degré; deux accords nº 2 sur le 1er et le 4e, deux accords nº 3 sur le 2e et le 7e, et enfin un nouvel accord, l'accord *altéré* par augmentation ou *augmenté*, sur le 3e degré. La quinte a été augmentée par la *sensible* qui figure nécessairement dans la tonalité mineure comme dans la tonalité majeure.

2° *Accord de quarte et sixte augmentées.* — Appliquant ensuite le principe que nous venons de définir aux accords de septième, on a pris l'accord



premier de septième on a baissé la quinte et puis,

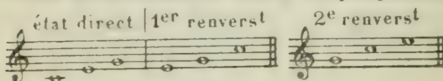


transposant la tierce supérieure au grave, par



le procédé désigné sous le nom de *renversement*[1]

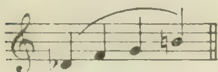
1. *Renverser* un accord consiste à mettre une ou plusieurs de ses notes hautes en bas et réciproquement :
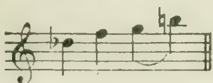


Le mot explique la chose, et c'est encore à Rameau qu'en revient l'honneur.

1er renversement : on met le *do* grave en haut.

2e renversement : on met le *do* et *le mi* en haut.
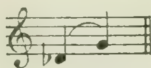


ou bien la tierce grave à l'aigu, — ce qui est la



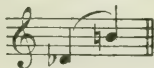
même chose (n'oublions pas que ceci est œuvre d'artiste et non de nature), on a eu un nouvel



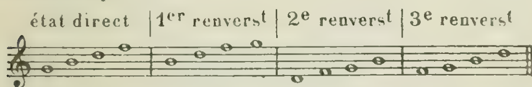
accord altéré ainsi constitué que l'on a appelé *accord de quarte et sixte augmentées* parce qu'il



se compose d'une quarte augmentée et d'une sixte
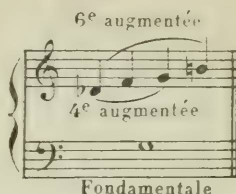


Autre exemple :



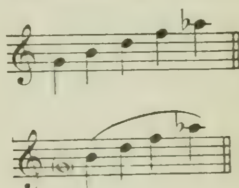
Et ainsi de suite pour tous les accords. On remarquera, sans qu'il soit besoin d'en fournir l'explication, qui saute aux yeux, que *tout accord* a autant de renversements qu'il a de notes *moins une*. On devra, pour la pratique, s'exercer à renverser les accords divers pour se familiariser avec les formes nouvelles que leur donne le renversement. Celui-ci, d'ailleurs, *n'altère pas leur nature* et *ne change pas leur fondamentale.*

augmentée par le fait de l'altération du *ré*. Cet accord, malgré sa défiguration, conserve sa fon-

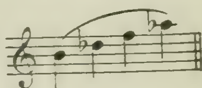


damentale primitive ; et cette observation, qui est générale, sera rappelée quand on parlera des *résolutions*.
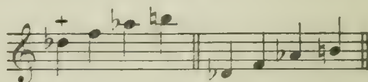
3e *Accord de sixte augmentée*. — Si nous appliquons le même procédé à l'accord de neuvième



mineure privé de sa fondamentale nous avons

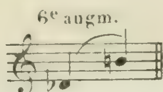


Si nous mettons, par un premier renversement,



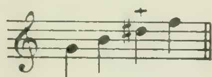
le *si* à l'aigu nous obtenons un accord *altéré*

nouveau dit de *sixte augmentée*
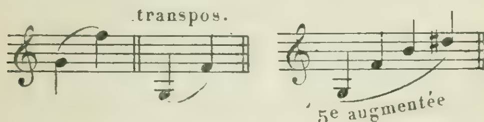


lequel conserve, comme le précédent, la fondamentale *sol* de l'accord originel.

4° *Accord de quinte augmentée avec septième.* — Si enfin à ces douze accords nous ajoutons une combinaison analogue de l'accord de septième mineure, mais avec la quinte *augmentée* au lieu



de diminuée, avec transposition inférieure des deux notes extrêmes, *sol* et *fa* nous obtenons un



accord dit *de quinte augmentée avec septième*, lequel complète *la classification des 13 accords* (de Reicha)[1] qui répondent à tous les besoins de l'harmonie, et procèdent tous du même principe,

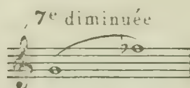
1. Les modernes traités, bien que ne reproduisant pas la classification de Reicha, en utilisent les éléments. Un seul fait exception : « Nous les énumérons et désignons (les accords) d'après la classification théorique de Reicha (1800-1830). » (Gevaërt, *Traité d'harmonie,* 1907.)

c'est-à-dire des superpositions de tierces (naturelles ou altérées).

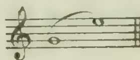
L'accord de neuvième mineure privé de sa fondamentale reçoit, tel qu'il est ici, le nom *d'ac-*



cord de septième diminuée.



Cette septième diminuée fait entendre



par *enharmonie.* On doit avoir vu, dans les principes de la musique, que *l'enharmonie* est une convention en vertu de laquelle le même son peut représenter deux notes (*mi* ♮, fa ♭) qui deviennent ainsi *homophones,* c'est-à-dire qu'elles donnent le même son, quoique de nature différente. *L'accord de septième diminuée* est composé exclusivement de tierces mineures, et est le plus impersonnel de tous les accords, en ce sens qu'il n'éveille le sentiment d'aucune conclusion ou *résolution* particulière, ni d'aucun ton défini. En conséquence, aucun accord ne se prête mieux aux faciles modulations. Il ne figure pas dans la classification. Il se renverse avec la plus grande

aisance, et chaque renversement engendre des enchaînements nouveaux. Nous le retrouverons plus loin.

Observation. — Pour l'étude des *sept accords premiers,* le lecteur avait assez de la simple connaissance des *harmoniques,* l'étude des *six accords déduits* est certainement plus délicate, et nous recommandons de ne pas aller plus loin sans s'être absolument familiarisé avec eux. Ceci est essentiel, on doit le comprendre : il ne suffit pas de connaître le nom des accords, il faut les *sentir,* les *reconnaître* en les entendant comme en les lisant. L'expérience m'a prouvé que l'on obtient très rapidement ce résultat.

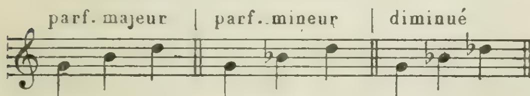
Voici le tableau des 13 accords ramenés à la même fondamentale, pour plus de clarté.

SECTION III

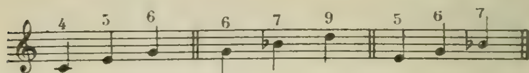
CLASSIFICATION DES ACCORDS

Tableau des accords fournis par la nature.

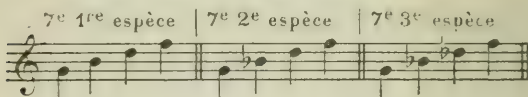
1° *Trois accords de trois sons :*



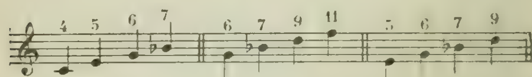
Leur place dans la série des harmoniques :



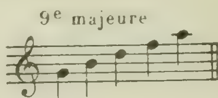
2e *Trois accords de quatre sons :*



Leur place dans la série des harmoniques :



3e *Un accord de cinq sons :*



Sa place dans la série des harmoniques :

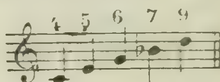
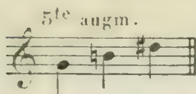


Tableau des accords complémentaires.

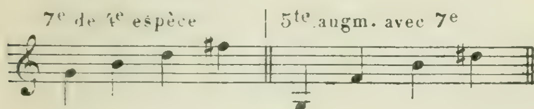
1° Un accord de trois sons (déduit de l'accord parfait majeur[1]).

1. L'accord de quinte augmentée, comme celui de septième diminuée, en se renversant, ne fait que se reproduire lui-même dans un autre ton.



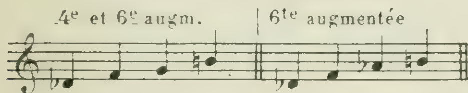
D'autres *altérations* peuvent évidemment être pratiquées et produire les plus heureux effets. Mais on comprendra qu'elles relèvent d'un art supérieur, incompatible avec les principes élémentaires de cet ouvrage.

2e *Deux accords de quatre sons*, par augmentation (♯)
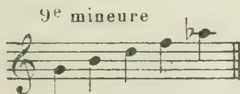


(déduit de l'accord de septième de dominante).

3e *Deux accords de quatre sons*, par diminution (♭).



4e *Un accord de cinqs sons*, par diminution (♭) (déduit de l'accord de neuvième majeure).



Observation. — Certains auteurs joignent à ces accords des accords de onzième et de treizième.

11e 13e

Schumann, dans une lettre à Clara Wieck, parle de « notre cher accord de treizième ». Qu'on les considère comme réels ou provenant de divers artifices harmoniques, bornons-nous à dire simplement qu'on ne peut les employer qu'en supprimant plusieurs de leurs intervalles.

TITRE II

DE LA NATURE DES ACCORDS ET DE LEUR EMPLOI
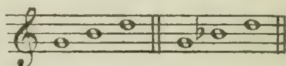
SECTION I

CE QUI DISTINGUE LES ACCORDS CONSONANTS DES ACCORDS DISSONANTS [1]

Il a suffi de voir et d'entendre les accords de la classification pour reconnaître que tandis que certains donnent l'impression du *repos*, d'autres plus nombreux, éveillent un sentiment *d'instabilité* qui réclame une suite. Nous avons rapidement indiqué, en étudiant la formation des accords de quatre sons, que les premiers sont appelés *accords consonants,* parce que composés de consonances ou *intervalles* consonants : ce sont les *accords parfaits majeur et mineur*. Tous les autres sont appelés *accords dissonants*, parce que la présence d'un ou plusieurs *intervalles dissonants* s'y fait sentir, lesquelles *dissonances* exigent des accords préli-

1. Sur leur définition et leur nature, se reporter aux accords de trois sons (voir plus haut).

minaires et consécutifs, dits *de préparation* et *de résolution,* par lesquels ces intervalles dissonants sont présentés (ou *préparés*) et quittés (ou *résolus*). Expliquons par des exemples ces importants principes : voici les deux accords parfaits



majeur et mineur. Frappez-les sur le piano; ces deux accords peuvent durer indéfiniment, et donnent le sentiment du repos.

Voici le plus simple et le plus doux des accords dissonants : l'accord de septième de dominante



On ne saurait, sans une bizarrerie voulue (il y en a des cas), rester sur cet accord indéfiniment, et un morceau finissant sur lui ne semble pas terminé (voir des exemples, dans Schumann notamment). L'École enseigne qu'on ne saurait même, en principe, l'attaquer isolément.

Je dois placer ici une réflexion qui ne jouira peut-être pas immédiatement de l'approbation universelle, mais laquelle on reconnaîtra, si l'on veut bien l'étudier de près, d'une part, basée sur l'observation sincère de faits rigoureux, de l'autre, présentant une explication, sinon une excuse, des tentatives les plus audacieuses de notre temps.

La nature nous donne les accords *stables* ou par-

faits; mais elle nous donne aussi, on vient d'en avoir la preuve, les accords *instables* ou dissonants. Or, nous donne-t-elle, avec ces derniers, leur *résolution*, c'est-à-dire la conclusion réclamée par l'École, législatrice de notre sentiment musical? En indique-t-elle même la nécessité? Nous sommes obligés d'avouer que non, et que rien ne trahit, parmi les phénomènes de l'acoustique, la loi de résolution des accords dissonants, que la nature engendre par la succession de ses harmoniques ou aliquotes. Il est donc probable que ce besoin purement intellectuel, que cette mentalité d'art, est artificielle, qu'elle est le produit de l'enseignement, le résultat du lent façonnement de notre sens musical par l'influence des maîtres, des traditionalistes.

Un musicien élevé dès l'enfance à n'entendre qu'une musique purement dissonante, sans nulle conclusion sur un accord parfait, considérerait certainement l'intrusion d'un accord parfait comme une cacaphonie véritable.

Ainsi donc, de même que dans les choses de la nature, les accords de *quinte diminuée, de* 7e *de* 1re, *de* 2e *et de* 3e *espèces, de* 9e *majeure,* résonnent *isolément,* et sans que nul phénomène naturel leur impose la suite d'une consonance résolutive, de même, dans l'ordre des choses de l'art, de l'harmonie, il ne doit pas être inadmissible qu'ils sonnent indépendamment, et qu'ils puissent même (par une conséquence nécessaire) terminer une phrase, comme font les accords parfaits. Cette forme (dirai-je cette vérité?), Schumann l'a entrevue et pratiquée; d'autres, actuellement, la poussent en des conséquences autrement extrêmes!.. Est-ce le vrai? est-ce le faux?.. Qui donc oserait, de nos

8

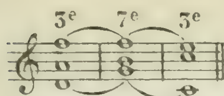
jours, tracer la limite qui sépare ces deux termes?.. Par exemple, on ne doit pas nier que cette tendance à tout subordonner à l'*impression* des dissonances les plus excessives ne soit destructive de l'art traditionnel. l'art qui en résulte n'est même peut-être plus ce qu'on a appelé la musique, mais plutôt le SONORISME (je hasarde le mot, d'autres hasardent la chose), un jeu particulier des *sonorités*, jusqu'à présent purement cérébral et descriptif. Comme toute chose, le monde de l'art est livré aux agitations humaines. *Mundum tradidit disputationibus hominum.*

Un accord dissonant éveille donc, pour nous, une idée de commencement et de fin étrangère à lui-même. C'est ce qu'on appelle la *préparation* et la *résolution*. La *préparation prépare* l'oreille à la dissonance en la faisant entendre d'abord comme note faisant partie de l'accord précédent.



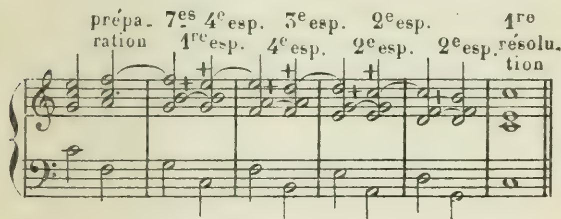
Le *mi*, entendu tierce, est *préparé* à être entendu septième.

La *résolution résout* la dissonance, en la reposant sur une consonance, ou même sur une série de dissonances enchaînées, qui finalement doivent aboutir à une consonance de conclusion. Voici, pour le premier cas, une dissonance préparée et résolue :



(Septième préparée par une tierce et résolue sur une tierce.)

Pour le second cas, voici un exemple qui renferme les quatre accords de septième se succédant, préparés et résolus par deux consonances, initiale et finale, mais, au cours de l'exemple, formant une série de dissonances enchaînées.



N. B. — On remarquera, avec un peu d'attention, que toutes les notes dissonantes de cette suite d'accords sont entendues comme consonances dans l'accord précédent.

L'observance ou la violation des règles précédentes sont la caractéristique de la musique d'École traditionnelle, ou de la musique très moderne.

Les résolutions irrégulières ou exceptionnelles des dissonances et des accords dissonants sont une source d'effets innombrables qui tournent la règle

sans en diminuer l'importance. Voici cette règle : *Tout accord dissonant se résout régulièrement sur l'accord de la quinte inférieure*. Tout accord dissonant *devrait* donc se résoudre sur l'accord dont la quinte inférieure serait la fondamentale. Mais il est loin d'en être ainsi, et c'est là ce qui constitue les résolutions *exceptionnelles*. Nous n'en dirons pas plus long sur ce sujet. Cependant, nous devons ajouter ceci : En principe d'École, *toute dissonance doit être préparée*. Mais la musique libre permet de prendre sans préparation l'accord de septième de dominante, les accords de neuvième et *ceux qui en sont issus* ou *déduits*, c'est-à-dire les accords de quarte et sixte augmentées et de sixte augmentée, ou l'accord diminué; pour les autres, la dissonance doit être préparée.

SECTION II

ENCHAINEMENT DES ACCORDS

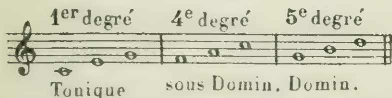
Un seul accord, fût-il consonant et de repos, ne saurait constituer *de la musique;* et l'exemple qui précède prouve que les accords doivent se succéder et s'enchaîner. Il faut donc des successions d'accords, et ces successions, ces *enchaînements,* sont régis par des règles que l'on peut aussi considérer comme issues des lois naturelles qui régissent les sonorités.

Enchaînements de premier ordre. — Ici, il est nécessaire de rappeler ce qui précède : nous avons

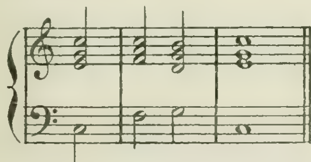
dit que sur la gamme majeure se formaient les premiers accords, et nous avons vu que le premier et le plus simple de tous est l'accord *parfait ma-*



jeur, le *corps sonore*. Nous avons en outre remarqué que cet accord se trouve répété sur le premier, le quatrième et le cinquième degrés de la gamme majeure, appelés *tonique*, *sous-dominante* et *dominante*, formant ainsi un groupe,

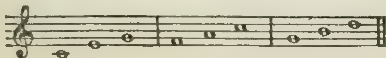


une *trinité* de trois accords semblables, qui définit très nettement le ton dans lequel on se trouve, et que, pour cette raison, on a appelé *formule de cadence*[1]. Le mot *cadence*, pris dans le sens de terminaison.

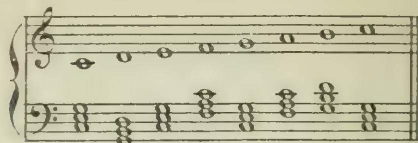


En outre, ces trois accords fournissent une

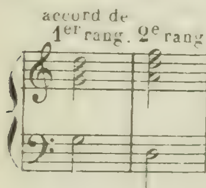
1. Cette cadence n'est que la réalisation régulière *et à quatre voix* du groupe des trois accords parfaits que nous avons vus jusqu'ici sous les formes les plus frustes :

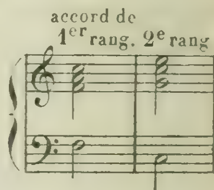


première harmonie à toutes les notes de la gamme majeure[1].



Si l'on veut considérer que les fondementales[2] de ces accords, par rapport au premier, celui de la tonique (*ut* dans l'exemple), se trouvent à un intervalle de quarte et de quinte inférieure d'*ut*, on devra conclure que ces accords offrent le modèle d'enchaînement le plus parfait, et, par conséquent, les enchaînements à la *quarte* et à la *quinte inférieures* seront dits *de premier ordre*, quelle que soit d'ailleurs la nature des accords enchaînés.





1. Il est indispensable, pour quiconque voudrait joindre quelque pratique à cet enseignement, de commencer l'étude des enchaînements des accords par les *accords de trois sons* enchaînés dans *un seul ton*, c'est-à-dire par l'harmonie *consonante unitonique*. Plus tard, la *modulation* enseignera à sortir du ton.

2. Il est bien entendu, une fois pour toutes, que. lorsqu'on parle d'un enchaînement de *fondamentales*, on sous-entend qu'elles doivent être accompagnées des parties supérieures qui complètent l'harmonie de chaque accord.

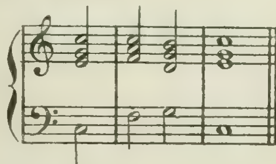


Considérant, en outre, qu'il est admis que tout ton majeur a des relations étroites avec un ton mineur portant la même armature, qui se trouve à sa tierce mineure inférieure, et qu'on appelle son *relatif mineur* (*la* mineur pout *ut* majeur; ceci est dans toutes les méthodes élémentaires), et que cette convention est devenue une nécessité du sens musical moderne, en quelque sorte naturelle, nous dirons que le relatif mineur prendra place à côté des trois accords principaux, et que l'enchaînement par *tierce inférieure* se joindra aux précédents pour former le groupe des enchaînements *de premier ordre*, à la *tierce*, à la *quarte* et à la *quinte* inférieures (ou, par renversement, quarte, quinte et sixte supérieures).

Règles d'enchaînement déduites des règles de génération. — Remarquons que les enchaînements de *premier ordre* par quarte et quinte inférieures sont fournis par l'accord de *premier rang*



placé sur divers degrés.



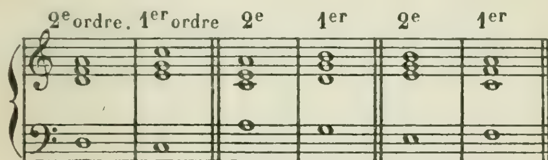
Cette cadence est composée *uniquement d'ac-*

cords parfaits (*de premier rang*), et nous venons de voir que les enchaînements qui la forment sont de *premier ordre*. On verra, en vertu du même principe, l'accord de *second rang* (parfait mineur) fournir les enchaînements de *second ordre*. Coïncidence, ou loi naturelle, le fait n'en existe pas moins, et il en jaillit un sentiment d'unité et de simplicité très grandes sur l'ensemble des phénomènes harmoniques. Et c'est ainsi qu'un seul principe sert de lien aux diverses parties de cet ouvrage.

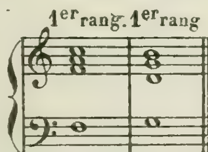
Sentiment tonal. — Remarquons aussi que le sentiment qui a guidé cette disposition, en quelque sorte imposée par la nature, est celui de la *définition* précise du ton dans lequel on est. Ce *sentiment tonal* est donné par la *formule de cadence* produite par l'accord de *premier rang* enchaîné sous sa triple forme d'accord de *tonique*, de *dominante* et de *sous-dominante*, par les intervalles de quarte et de quinte inférieures, qui constituent les enchaînements de premier ordre (voir plus haut l'Ex. A : *formule de cadence*). Tout se tient donc dans ce *quadruple* phénomène (dû à une cause unique) : 1° *de la production des harmoniques ;* 2° *de la génération des accords ;* 3° *de leur enchaînement ;* 4° *du sentiment tonal.*

Enchaînements de deuxième ordre. — Poursuivons l'application de ce principe fécond dans les

enchaînements de second ordre. Ils sont donnés par l'*accord de second rang* (parfait mineur) placé sur le deuxième et le troisième degré de la gamme majeure (celui du sixième degré, *relatif* mineur, a été l'objet d'une exception *conventionnelle*). Ces degrés sont, pour le ton d'*ut*, *ré* et *mi*. Nous les considérons comme de *second ordre*, et, en effet, ils éveillent peu ou point le *sentiment tonal.* Les enchaînements de ces accords, par intervalle de *seconde* ascendante ou descendante, seront dits de *second ordre* quand ils iront d'un accord de *deuxième ordre*, à un accord de *premier ordre*, c'est-à-dire d'un accord mineur à un accord majeur :



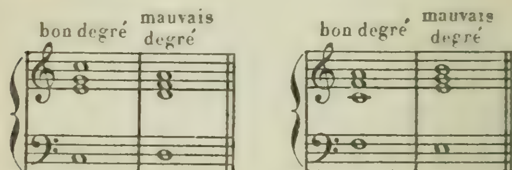
Cependant, les enchaînement *par seconde* peuvent être pratiqués entre accords de premier rang :



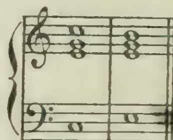
Enchaînements de troisième ordre. — Les enchaînements que nous venons de voir, pour avoir

les qualités de *second ordre,* doivent, ainsi qu'on l'a pu remarquer dans ces exemples, procéder *d'un bon degré à un bon degré,* ou *d'un mauvais à un bon*[1].

L'enchaînement inverse, c'est-à-dire d'un *bon* à un *mauvais* degré, produit les enchaînements par seconde de *troisième* ordre, considérés comme faibles ou mauvais.



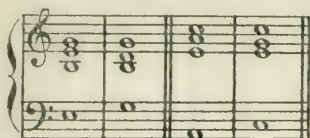
On y joint l'enchaînement par *tierce supérieure* que l'école considère comme défectueux quand il va d'un accord *majeur* à un accord *mineur :*



(La musique libre en tire d'excellents effets). En

1. On appelle *bons degrés* ou degrés *de premier rang* ceux qui supportent les accords de *premier rang* ou accords parfaits majeurs, à savoir le 1er, le 4e et le 5e. Ceux qui supportent les *accords mineurs* de *deuxième rang* seront dits de *deuxième ordre* (le 2e, le 3e, le 6e). Le 7e degré, supportant l'accord de *troisième rang*, sera de *troisième ordre* et d'usage particulier, comme l'accord qu'il supporte (accord *diminué* de *troisième rang*).

revanche, cet enchaînement est bon quand il va d'un accord *mineur* à un accord *majeur*.
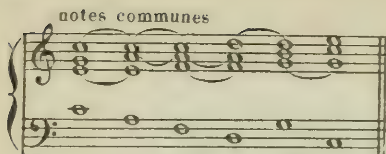


Application de ces règles à la pratique, au moyen de deux règles empiriques. — Et si, maintenant, on veut faire passer ces règles du domaine de la théorie dans celui d'une certaine pratique (sans sortir de l'harmonie consonante et unitonique), nous allons indiquer une règle empirique, c'est-à-dire provenant de la seule expérience, qui permettra de faire tout de suite des enchaînements d'accords réguliers et corrects, uniquement consonants et unitoniques. — La *fondamentale* se jouera de la main gauche; la main droite l'accompagnera comme suit :

Première règle. — Lorsque l'accord qui suit un autre accord comptera une ou plusieurs *notes communes* avec cet accord, *il les gardera en place*, ne changeant que *celles qui diffèrent*. Celles-ci se dirigeront vers les notes les plus voisines de l'accord suivant.

Voici une basse fondamentale

et sa réalisation d'après la première règle :

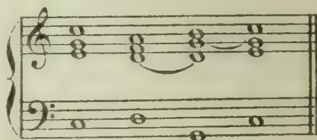


Les traits indiquent les notes *communes* qu'on *garde.*

Deuxième règle. — Quand il n'y aura pas de note commune, la main droite prendra le *second accord* par *mouvement contraire.*

Basse 

Réalisation de cette basse d'après la deuxième règle :



On remarquera que, le premier et le deuxième accord n'offrant pas de note commune, l'accord exécuté par la main droite *descend,* tandis que la main gauche *monte*. C'est ce qui constitue le *mouvement contraire;* et ceci nous mène à parler des divers *mouvements des parties*. Mais, auparavant, il faut expliquer en vertu de quelles conventions la main droite accompagne les basses de la main gauche, et comment des accords de trois notes se trouvent en avoir quatre.

SECTION III

PRATIQUE DE LA RÉALISATION DES ACCORDS

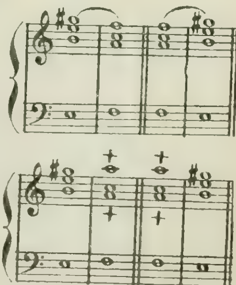
Nous allons indiquer aux personnes qui jouent un peu du piano, et qui auraient le souci de faire entrer ces études, surtout théoriques, dans le domaine de la pratique, de quelle façon elles doivent s'y prendre pour *réaliser* elles-mêmes les basses fondamentales, c'est-à-dire faire entendre les autres notes de l'accord[1].

Notes doublées. — Et d'abord, on aura remarqué, dans les divers essais de réalisation faits jusqu'à

1. La réalisation des accords de la gamme mineure se fait en vertu des mêmes règles. On doit seulement observer que, si l'on s'y conformait aveuglément, les enchaînements du 5e au 6e degré et du 6e au 5e produiraient entre *sol* et *fa* et *fa* et *sol* pour le ton de *la mineur*, un intervalle de *deuxième augmentée* difficile, et considéré à l'École comme *non mélodique :*

Voici donc la disposition invariable que l'on adoptera dans ces cas : elle consiste à *doubler,* ou faire entendre en double, la *tierce*, et non la fondamentale :

On étendra cette remarque et ce procédé à tous les cas où se présenterait un intervalle non mélodique analogue.



ce moment, que la main droite accompagne de *trois notes* la note basse, ce qui donne *quatre notes*, pour des accords n'en ayant en principe que trois [1]. On *redouble* donc une des notes constitutives de l'accord, et le choix de cette note n'est pas indifférent. Il suffira de dire ici qu'on redouble de preférence la *fondamentale* et la *quinte*, beaucoup moins la *tierce*, et jamais la *septième* note de la gamme, la *sensible*, quand elle figure dans un accord : nous dirons bientôt pourquoi.

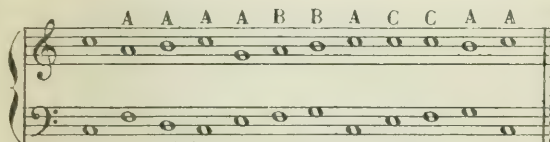
Notes supprimées. — On supprime celles qui ne caractérisent pas l'accord, comme la quinte. Jamais la tierce, qui peut être ou majeure ou mineure.

Des voix ou parties. Leurs mouvements. — Un accord, se composant de plusieurs notes, éveille l'idée de plusieurs *voix* ou *parties* le composant.

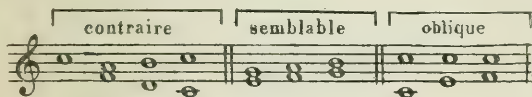
1. Pourquoi quatre notes pour un accord qui n'en a constitutionnellement que trois? Parce que, à l'école, on écrit généralement à quatre parties ou quatre voix; et cette pratique fondamentale, qui doit sa naissance à la composition vocale, la première usitée, a pour raison d'utiliser dans un ensemble vocal, les quatre espèces de voix que donne la nature, savoir : Deux voix d'hommes, grave et aiguë (basse et ténor); deux voix de femmes, grave et aiguë (contralto et soprano). Tel est le principe; ce qui n'empêche pas d'ailleurs d'écrire à 2 ou 3 voix, comme à 5, 6 et plus. Dès lors, l'école faisant une obligation d'écrire à 4 voix, il a bien fallu répéter, *doubler*, une des 3 notes constitutives des accords de 3 sons.

Si, par contre, on écrit à *trois* voix et que l'on ait affaire à un accord de 4 ou 5 sons, il faut nécessairement supprimer une ou deux notes.

Toute personne ayant chanté en chœur se rend compte de cela, et comprend que chacune de ces parties vit d'une vie personnelle, subordonnée d'ailleurs à des lois d'ensemble. Or, il suffit de jeter un coup d'œil sur deux lignes ou parties marchant ensemble, pour remarquer qu'elles se meuvent par des *mouvements* différents :

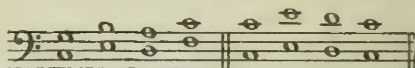


Contraire en A, *semblable* en B, *oblique* en C (une des parties ne bougeant pas). Le mot explique la chose.

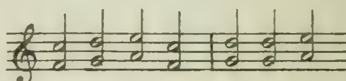


Ces trois *mouvements* CONTRAIRE, SEMBLABLE, OBLIQUE, règlent la marche des *voix* ou *parties*, composant un ensemble harmonique. Leur emploi plus ou moins judicieux constitue la *bonne écriture*. Il est soumis à certaines lois rigoureuses, dont l'étude ne saurait trouver place dans ces notes. Il suffira de dire que le mouvement *semblable* est difficile à employer, parce qu'il engendre des

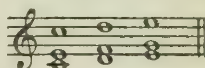
suites de quintes et d'octaves prohibées par l'écriture régulière :



Des octaves et des quintes. — Pourquoi défendre que deux ou trois quintes ou octaves se suivent (surtout entre les parties extrêmes)? Les théoriciens en donnent plusieurs motifs, parmi lesquels un des meilleurs nous paraît que les *suites de quintes* évoquent le sentiment d'un même motif exécuté *à la fois dans deux tons à la quinte :*
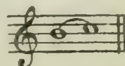


Et que les *octaves* redoublent une note de l'accord, à peu près identique, et appauvrissent l'harmonie en la privant d'une note essentielle :



au lieu de :
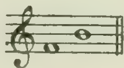


De l'emploi de la sensible. — Pourquoi défend-on de doubler la *sensible?* Parce que cette note (*si* pour *ut*) est attirée par la tonique supérieure :

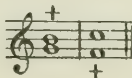


Cela forme ce qu'on appelle une *résolution contrainte*, et ce terme s'applique à d'autres résolutions aussi. Or, si l'on *doublait* la sensible, on aurait *deux* notes marchant parallèlement et formant par conséquent un mouvement semblable prohibé.

De l'intervalle de quarte augmentée ou triton. — A propos des prohibitions auxquelles donne lieu le mouvement des parties, c'est ici le cas de placer quelques remarques sur le *triton* dont nous avons parlé à un autre point de vue, en traitant des origines de la musique. Le *triton* (trois tons) est l'intervalle de quarte augmentée :

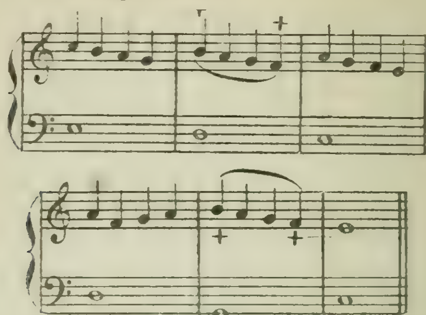


Cet intervalle a été frappé de proscription par les anciens théoriciens, même quand ses deux termes figurent dans deux mesures distinctes :
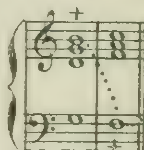


J'ai hésité à signaler ici ce legs de l'art d'un autre âge, dont on ne peut lire sans sourire certains anathèmes ou certaines appréciations dans les traités classiques. Je vous demande sincèrement si votre oreille est offusquée le moins du monde

par ces traits que Cherubini déclare « *durs à entendre et désagréables à l'oreille* » :
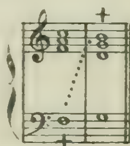


Cependant, comme il faut reconnaître que l'enchaînement du cinquième au quatrième degré :
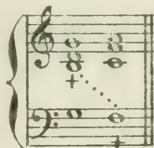


est d'effet assez dûr[1], nous dirons simplement que, lorsque le rapport de quarte augmentée (*triton*, trois tons, de *fa* à *si* pour le ton d'*ut*) se trouve établi *entre des parties extrêmes*, comme

1. Mais il est très agréable et d'un usage constant, quand il est pris en sens contraire :



ci-dessus, dans l'enchaînement *du cinquième au quatrième degré*, on l'évitera *en mettant une des notes qui composent cet intervalle dans les parties intermédiaires :*
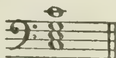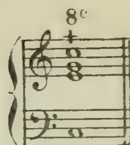


On voit que dans cet exemple, la moitié du rapport *fa-si,* si, est dans l'intérieur de l'accord. Si l'on veut en savoir davantage sur cet intervalle, tellement redouté du moyen âge musical qu'on n'hésitait pas à le qualifier de *diabolique* (*diabolus in musica*), il conviendra de recourir aux traités d'harmonie de l'École.

Disposition d'octave, de quinte et de tierce. — La nature des parties diverses étant reconnue et leurs mouvements définis, nous allons dire comment on s'y prend pour réaliser au piano une suite de basses en s'aidant des deux règles empiriques. L'accord de trois sons étant porté à quatre sons

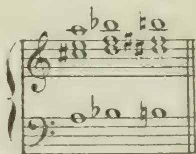


par le *redoublement* de la fondamentale, il s'exécutera ainsi :

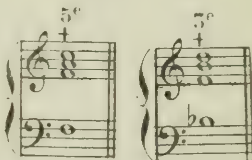




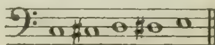
et cette disposition sera dite *disposition d'octave.* Mais on comprend que si on gardait cette disposition pour les douze tons de la gamme chromatique, on arriverait, pour les tons supérieurs, à



des sonorités aiguës, pénibles pour l'oreille, et surtout trop hautes pour les voix humaines, qui restent le but ordinaire de toute écriture harmonique. On a donc adopté deux dispositions complémentaires, dites dispositions *de quinte* et *de tierce.*



La disposition d'octave s'applique aux tons existant entre *do* et *mi* :



La disposition de quinte aux tons de *fa* à *la* :

la disposition de tierce aux tons de *si* ♭ et de *si* ♮.

En exécutant les enchaînements déjà vus, on remarquera que dans la pratique ces trois dispositions se mêlent par la force des choses, de façon à éviter les *sauts de parties* trop grands qui résultent d'une mauvaise écriture.

Exemples de réalisation. — Nous donnons ici quelques exemples qui démontrent l'utilité des règles empiriques pour éviter, dans la réalisation des basses, les mouvements de voix fautifs, c'est-à-dire des quintes et octaves parallèles :

1° Basse donnée :

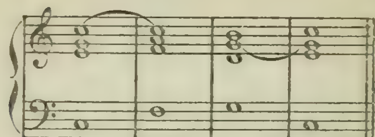
Si l'on réalisait cette basse ainsi :

octaves

quintes

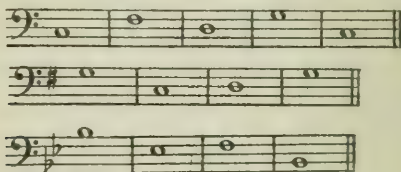
on produirait entre les parties extrêmes des suites de quintes et d'octaves qui frappent l'œil comme

l'oreille. En procédant suivant les règles empiriques :



on voit que toutes ces fautes disparaissent, et que les parties d'accompagnement forment un tout homogène et agréable.

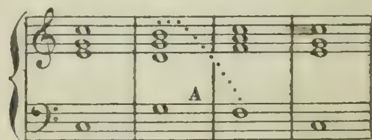
2° Autres exercices que l'élève devra chercher à réaliser, d'après les préceptes donnés :

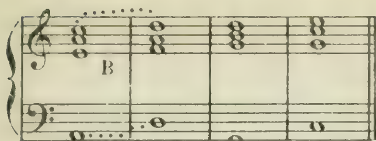


3° Voici qui va prouver que le choix de la position pour la main droite n'est pas indifférent :



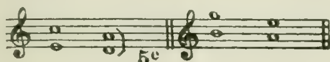
Si nous prenions pour *ut*, suivant la recommandation générale, la position d'octave, nous aurions :





Or, en A, nous provoquons une relation de *triton* défendue, et en B une *octave directe* entre les parties extrêmes, qui constitue une faute, moins grave que *deux octaves,* mais cependant prohibée par la bonne écriture.

On sait déjà que plusieurs quintes ou octaves sont défendues quand elles se suivent immédiatement (voyez plus haut *Mouvements des parties*). Mais ce n'est pas seulement deux ou plusieurs quintes et octaves consécutives qui sont défendues ; on défend aussi ce que les traités appellent des quintes ou octaves *cachées* ou *directes*. Ces quintes et octaves sont dites *cachées* parce que la seconde seulement est entendue, la première étant *sous-entendue*. Exemple :



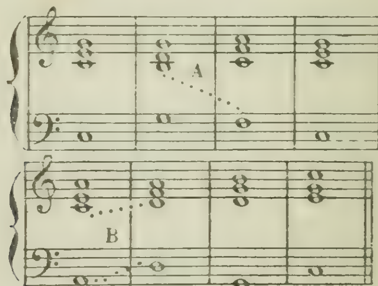
Enchaînement supposé.

De même pour 8e

Nous croyons que les personnes qui veulent se borner aux notions de ce rudiment, ne devront pas chercher à en savoir davantage, et ne se préoccuperont

pas des quintes et octaves directes ou cachées, cette partie de l'écriture harmonique étant une des plus subtiles et des plus déconcertantes pour les élèves. Ajoutons que l'impression désagréable produite par les quintes ou octaves cachées résulte de la marche par mouvement semblable de deux parties sur une quinte ou une octave, et de la supposition que les intervalles vides *pourraient* être garnis et produire ainsi *deux quintes ou octaves de suite*. — Cette prohibition, s'exerçant sur des notes *sous-entendues*, vient de ce que les chanteurs du moyen age, dans les fioritures dont ils ornaient les textes, faisaient *réellement* entendre ces notes, et produisaient ainsi les suites fautives. A cette notion *générale* de *théorie*, les deux règles empiriques joindront un procédé pratique très suffisant pour réaliser assez purement des basses consonantes et unitoniques.

Il faut donc changer de position, et la position de quinte va nous donner satisfaction.



Dans cette réalisation, les deux fautes sont noyées dans les parties intermédiaires.

TITRE III

NOTIONS COMPLÉMENTAIRES. — CADENCES. — MARCHES HARMONIQUES. — BASSE CHIFFRÉE. — IMITATION.

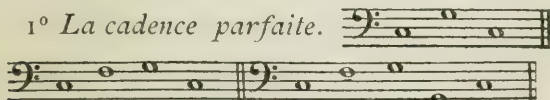
SECTION I

DES CADENCES

Nous avons déjà introduit sans explication le terme *formule de cadence*. Il convient de définir le mot *cadence*. On appelle *cadences* certains groupements d'accord, en formules fixes, qui constituent en quelque sorte la ponctuation du discours musical. Toute personne ayant quelque peu joué du piano les reconnaîtra aisément.

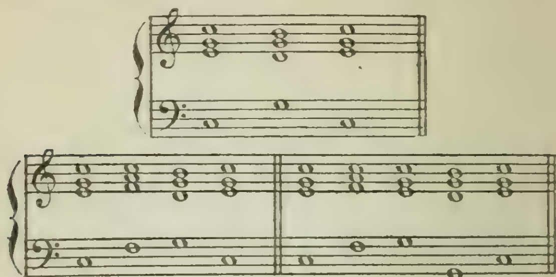
Cadence parfaite. — Nous nous bornerons à signaler ici :

1° *La cadence parfaite.*

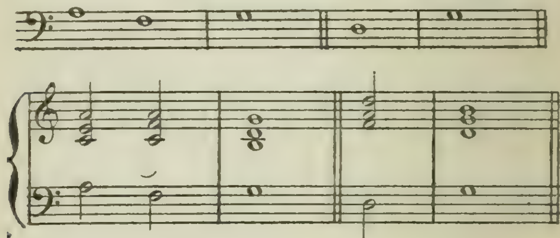


Elle équivaut, dans le discours, au point. Son

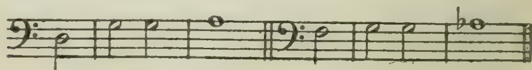
caractère est d'aller dans un ton quelconque, de la dominante à la tonique.

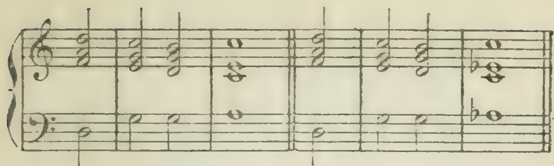


La demi-cadence. — La *demi-cadence* équivaut au point et virgule. Elle s'arrête ordinairement sur la dominante.

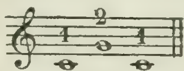


La cadence rompue. — L'arrêt sur certaines autres notes ou sur des accords renversés, constitue la *cadence brisée* ou *rompue*, que l'on pourrait peut-être assimiler au point d'exclamation ou à plusieurs points :

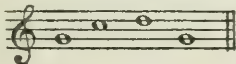




Les cadences parfaites engendrées par les harmoniques. — Ces exemples, qui pourraient être multipliés, doivent suffire dans ces notes brèves. Il faut jouer les cadences dans tous les tons. On remarquera que les formules de cadence parfaite sont engendrées par la succession des notes harmoniques fournies par le tube : la *première* formule,



par *la première* succession sur la note de *premier rang, do;* la *seconde formule,* sur la note



de *second rang, sol.* Et nous rattachons ainsi toutes les manifestations essentielles de l'art harmonique à ses origines naturelles, toujours les mêmes.

SECTION II

MARCHES HARMONIQUES

On n'aura pas été sans remarquer, à propos

des cadences, que la disposition symétrique de certains intervalles engendre des sortes de formules harmoniques qui se reproduisent et marchent symétriquement aussi :

4e 3e 4e 3e 4e

Ex. : 1

A B A' B' A''

modèle transpos.

Ex. : 2

A A' A''

modèle transpos. transpos.

On voit dans l'exemple 1 la disposition ou enchaînement par quarte ascendante (A) et tierce descendante (B) se reproduire symétriquement. Ces dispositions se nomment *marches harmoniques*. Elles sont d'une variété infinie et l'une des ressources les plus riches de l'art d'écrire. Toutes se construisent, suivant les mêmes règles, par un *modèle* (A de l'exemple 1) qui doit s'enchaîner par un bon enchaînement à sa *transposition* A'.

Les marches sont plus ou moins longues, plus ou moins modulées, ou pas du tout, simples ou ornées de dessins mélodiques; mais toutes procèdent de la même formule. Nous ne saurions assez inviter l'élève désireux de faire passer dans

la pratique les règles données par ce rudiment, à enrichir *sa pratique du clavier* en jouant beaucoup de marches harmoniques classiques, en les mettant dans ses doigts. Il en trouvera en abondance dans tous les ouvrages didactiques, notamment dans Reicha (*Cours de composition musicale. Cinquante exemples de marches ou progressions harmoniques*, p. 186), et dans Reber (*Traité d'harmonie*, p. 16 et suivantes).

SECTION III

BASSE CHIFFRÉE

La *basse chiffrée* est le premier fil d'Ariane à travers le labyrinthe de l'harmonie naissante, employée pour accompagner une cantilène monodique [1].

Il est donc indispensable, à ce point de nos études, d'en dire un mot.

L'usage des chiffres au-dessus d'une note de basse, pour indiquer l'accord qui doit l'accompagner, remonte à la fin du XVIe siècle. La méthode primitive étant la seule, à travers les variantes qui

1. On attribue à Viadana (vers 1590) l'idée de la *basse continue*, ou basse indépendante du chant, sur laquelle on exprima par des chiffres, les accords des différentes voix. Cela s'appela en Italie *partimenti*, en France *Basse chiffrée*.

y ont été introduites en divers pays, au moyen de laquelle on puisse lire les basses chiffrées des maîtres, nous nous en tiendrons à celle-là.

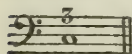
On se sert, pour indiquer les intervalles, des chiffres suivants : 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, et exceptionnellement de 10, 11, 12. 2 indique une seconde, 3 une tierce, etc., mais *à une distance quelconque de la basse*, comme on peut voir par les exemples 1 et 2 :

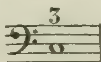
Basse — Réalisation

Ex. : 1 (2 3 4)

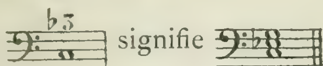
Ex. : 2 (2 3 4)

Les chiffres n'indiquent ordinairement que les notes *importantes* de l'accord; ils font plutôt *deviner* l'harmonie, et sont donc un moyen simplifié mais imparfait de l'écrire. Ainsi un 3,

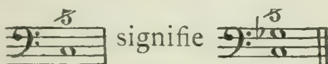
 représente l'accord parfait, la quinte étant *sous-entendue*.

 signifie

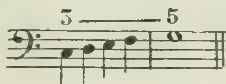
On n'indique donc que les intervalles *nécessaires*, et surtout *ceux qui peuvent varier*, comme la tierce, qui peut être majeure ou mineure. Les accidents s'indiquent à côté du chiffre qu'ils modifient : 3 ♭, 5 ♯, 6 ♮, etc.



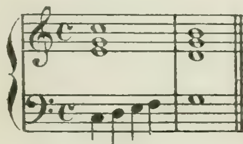
Une barre sur le 5, signifie une quinte diminuée.



Un trait à la suite d'un chiffre, au-dessus de plusieurs notes signifie que toutes ces notes s'ac-



compagnent avec le même accord, celui dont la première note forme la basse :



Les mots *tasto solo,* signifient qu'une phrase, qui d'ailleurs n'est pas chiffrée, s'exécute sans accords.

Le *premier renversement* des accords parfaits se chiffre par 6 ou $^{6}_{3}$, le second par $^{6}_{4}$.

Ces notions doivent suffire pour aborder la lecture des basses chiffrées. Nous indiquerons les *partimenti* (basses chiffrées) de Fenaroli, Mattei, etc.

Retour aux règles empiriques. — Arrivé à ce point, le lecteur voudra bien revenir aux deux règles empiriques de l'enchaînement des accords. En appliquant leurs procédés si simples, et tenant compte des observations qui les suivent sur les *notes à doubler*, on reconnaîtra que ces deux règles rendent *impossibles* les suites de quintes et d'octaves prohibées.

On aura soin, dans les réalisations *au clavier*, d'éviter les fausses relations de triton *dans les parties extrêmes*. On tiendra compte des trois dispositions de la main droite; on pratiquera les cadences dans tous les tons; enfin on jouera des marches harmoniques, qui prépareront tout naturellement à ce qui va suivre. Mais je n'ai pas besoin d'ajouter que les personnes qui se livreront à ces études, devront s'aider de *traités*, car *elles dépassent les intentions de ce travail*. N'oublions pas qu'il a pour seul but de faire connaître aux amateurs les *éléments* et la *terminologie* de la matière harmonique, présentés suivant certaines théories inspirées par des phénomènes naturels, et point de faire un *cours d'harmonie*. Ceci redit une fois pour toutes.

SECTION IV

DE L'IMITATION

Les *marches harmoniques,* succession symétrique d'une petite formule musicale répétée, évoquent tout naturellement une *idée d'imitation,* imitation d'une phrase plus ou moins longue, plus ou moins intéressante, dans différents tons, sur différents degrés. On peut dire de l'imitation qu'elle est la combinaison musicale la plus féconde, l'élément premier de toute composition, depuis un modeste accompagnement de mélodie bien écrit, jusqu'aux majestueuses complications de la fugue, cet « ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste », a dit Rousseau qui ne connaissait pas Bach. Il découle de ce qui précède, qu'un élément aussi riche doit se varier à l'infini, et c'est ce qui arrive pour *l'imitation,* procédant des formes les plus *libres* aux formes les plus *contraintes.* Le sentiment de *l'imitation* qu'aura donné l'étude et l'exécution des marches harmoniques, doit suffire, joint à ce qui précède, pour reconnaître l'influence de l'imitation dans un morceau composé suivant ce système, et c'est tout ce que nous pouvons en dire ici.

Du Motif. — Ajoutons que le *motif* proposé à *l'imitation* a reçu le nom *d'antécédent,* et l'imitation de ce motif celui de *conséquent.* On peut *imiter* TOUT le motif ou bien seulement sa *tête,* ou quelqu'une de ses parcelles, et même toutes, ce qui ouvre un champ infini aux combinaisons, sans sortir de *l'unité* du sujet. Mais ces procédés relèvent de la haute composition, et si je les indique c'est uniquement pour que le lecteur connaisse les termes qui s'y appliquent.

Du Contrepoint. — Cette haute composition se fait au moyen du *contrepoint.* Le contrepoint, issu du premier sentiment du mouvement des parties, est né de ce mouvement, et a précédé l'harmonie. Son nom vient, nous l'avons dit plus haut, des *points* qui représentaient les *notes,* et que l'on opposait à d'autres notes, *point contre point.* Le contrepoint si compliqué et si admirable de la Renaissance se contenta longtemps des ressources en apparence restreintes de l'harmonie consonante et unitonique, dont nous venons de parcourir les éléments, et qui forment, avec quelques artifices dont nous parlons plus loin (retards, etc.), la base de toutes les compositions de cette époque.

On devine quels effets nouveaux vont en naître par la possibilité : 1° de sortir du *ton unique* par la *modulation;* 2° de varier les effets de l'harmonie ou consonante modulante, par les disso-

nances et les notes étrangères à la trame elle-même des accords, désignées sous le nom général de *notes étrangères à l'harmonie*. Ici, bien plus que dans ce qui précède, nous devons nous borner à des indications aussi claires que possible, mais brèves, des phénomènes musicaux que les lecteurs de ces notes sont appelés à *connaître*, mais non à *approfondir* ni à *mettre en œuvre*, ce qui serait le propre d'un cours d'harmonie suivi d'exercices de composition.

TITRE IV

DE LA MODULATION

Le premier sujet d'étude qui vienne par ordre de développement est la *modulation.* Nous avons suffisamment indiqué que *moduler* signifiait passer par divers tons, unis entre eux par certaines affinités constitutionnelles.

Parlons d'abord de la modulation au moyen d'accords *consonants* ou de *trois sons.*

SECTION I

TONS RELATIFS

L'oreille n'admet pas toutes les successions de tons. En ceci comme en toute chose dans la nature, la loi de filiation s'impose. Il est donc des tons *alliés* entre eux, des tons en *relation* étroite de parenté (*relatifs*), et des tons étrangers ou éloignés.

Relatifs de première classe. — On appelle

relatifs de première classe, des tons qui reproduisent dans leur gamme les mêmes sons que le ton principal, *sauf un accident* (♯ ou ♭) en plus ou en moins. Il faut ajouter, et nous l'avons déjà dit au chapitre des enchaînements, que chaque ton majeur a un relatif mineur, et chaque ton mineur un relatif majeur, ayant la même armature. (Ceci s'apprend avec les éléments de la musique.) Tous ces *tons relatifs*, sont parents, alliés du ton principal, et, pour les introduire dans le morceau, il suffit de pratiquer l'altération, ♯ ou ♭, qui détermine leur note *caractéristique*. (La note caractéristique est la note *changée*. Pour passer *d'ut* à *sol*, on change le fa ♮ en fa ♯; *d'ut* à *fa* le si ♮ en si ♭).

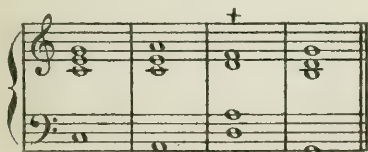
Relatifs de deuxième classe. — Dans la musique, comme dans la société, si les parents de nos parents ne sont pas nos parents, du moins sont-ils en rapports tels avec nous qu'ils sont presque de notre famille. Ce sont des *relations de deuxième classe*. L'harmonie nous offre les mêmes dispositions que la société, et certains tons ayant *en apparence un seul accident* de différence, mais *en réalité deux*, sont dits *relatifs de deuxième classe* (*ré* mineur, par rapport à *ut* majeur, porte à la clef *si* ♭, mais a, *en réalité, si* ♭ et *do* ♯). D'où cette règle :

Chaque ton majeur a cinq relatifs, dont trois de première classe sur le 4e, le 5e et le 6e degré (pour *ut* majeur, *fa* majeur, *sol* majeur, et *la* mineur) et

deux de deuxième classe, sur le 2ᵉ et le 3ᵉ degré (pour *ut* majeur, *ré* mineur et *mi* mineur). On remarquera que les harmonies de *premier rang* (accord parfait majeur), qui ont engendré les enchaînements de premier rang, engendrent les *relatifs de premier rang;* et les harmonies de *second rang* (accord parfait mineur), qui ont engendré les enchaînements de deuxième rang, engendrent aussi les *relatifs* de *deuxième rang*. Et c'est ainsi qu'une même chaîne unit tous les phénomènes harmoniques aux harmonies premières et naturelles que fournissent le tube ou la corde.

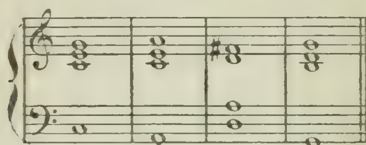
Chaque ton mineur a aussi cinq relatifs, dont un seul de première classe (sur le 3ᵉ degré : *ut* majeur pour *la* mineur) et quatre de deuxième classe (pour *la* mineur, *sol* majeur, *fa* majeur, *mi* mineur et *ré* mineur).

Comment on module dans les relatifs. — La modulation, ou passage d'un ton dans ses relatifs, se fait *en prenant dans le ton primitif un accord où se trouve la note caractéristique du ton relatif où l'on veut aller, et en l'altérant.*



Dans cet exemple, nous restons évidemment en

ut. Si je voulais aller en *sol*, je prendrais l'accord de la troisième mesure (accord de *ré*), lequel contient le *fa*. Or ce *fa*, haussé d'un ♯, devient la *sensible* du ton de *sol* qui est la *note caractéristique*. Donc, si je pratique cette altération sur le troisième accord de l'ex. : 1, comme ceci :



il est évident que je sors du ton d'*ut* par cette altération et que j'entre dans le ton de *sol*

Tel est le mécanisme invariable de toute modulation.
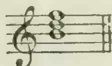
La note caractéristique est généralement (1) la *sensible* pour les tons *diézés*, la *sous-dominante* pour les tons *bémolisés*.

1° Cette *sensible*, caractéristique du ton diézé que l'on prend, se trouve être la *sous-dominante* du ton que l'on quitte. Ex. pour *sol*, fa ♯

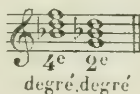
qui est la sous-dominante altérée du ton d'ut, fa ♮.

(1) Je dis *généralement*, parce que dans certains cas définis, elle est la quinte. Voir p. 129.

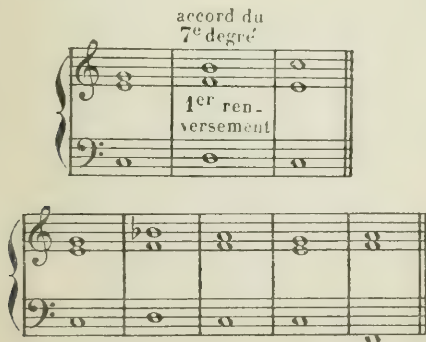
2° Cette *sous-dominante,* caractéristique du ton bémolisé que l'on prend, se trouve être la *sensible* du ton que l'on quitte, et, figure dans *l'accord diminué du 7e degré de ce ton*. Exemple : pour *ut :*

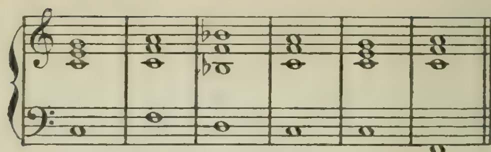


L'altération lui assigne une place nouvelle dans les accords du *quatrième* et du *second* degré du relatif. Ex. pour *fa* relatif d'*ut*

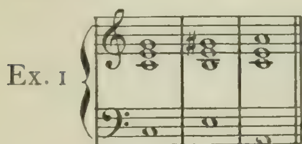
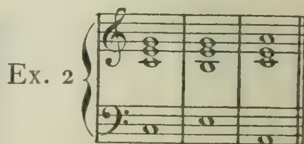


Le procédé est le même que pour les altérations diézées. On prend dans le ton primitif l'accord où se trouve la note caractéristique, et on l'altère pour en sortir :

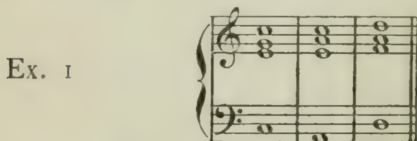




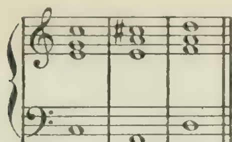
L'élève devra se borner à faire des enchaînements dans le genre de ceux-ci et dans divers tons. Ex. : pour le relatif mineur à la tierce inférieure (*la* pour *ut*). Dans l'ex. 1 nous restons en *ut;* dans le suivant, nous en sortons par le procédé indiqué :

Ex. 1  Ex. 2 

Modulations aux relatifs de seconde classe. — Les modulations aux relatifs secondaires se pratiquent de la même façon, par la *sensible* pour les relatifs diézés. Mais ce ♯ sera remplacé par un ♮ dans les tons bémolisés, parce que, dans ces tons, le ♮ joue sur le ♭ le rôle ascendant du ♯. Voici un exemple pour *ré mineur* relatif d'*ut :*

Ex. 1 

Nous sommes toujours en *ut.*

Ex. 2 

Nous n'y sommes plus; nous sommes en *ré*.

Il est à remarquer que les relatifs de deuxième classe étant plus éloignés du ton principal que ceux de première classe, il est bon quelquefois d'introduire quelque accord intermédiaire en plus, qui facilite la modulation. Ex. : pour *mi mineur*, second relatif de deuxième classe d'*ut :* Dans ce relatif (comme en *ré*), il y a deux notes caractéristiques, deux altérations, *fa* ♯ et *ré* ♯. Mais la *sensible*, *ré* ♯ est la note caractéristique *principale*, sans laquelle le ton ne serait pas affirmé. Il y aura donc ici deux altérations dans l'accord de transition, qu'il sera bon d'amener par un accord *intermédiaire, appartenant aux deux tons,* et qui, ici, sera par exemple l'accord de *la :*

appartenant
à Ut et à Mi

Ex. 1

Bien que cet enchaînement ne soit pas heureux

dans le ton d'*ut*, il nous donne tant bien que mal l'impression du ton d'*ut*. Les altérations de l'ex. 2 le modifient.

appartient à Ut et à Mi

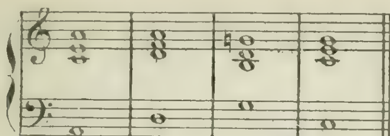
Ex. 2

Il est évident que l'accord de la deuxième mesure (*la*) appartient aux deux tons d'*ut* et de *mi*, accord du 6e degré pour *ut*, du 4e pour *mi*. C'est en quelque sorte un accord de *présentation* [1]. L'élève devra pratiquer toutes ces modulations consonantes, en les transposant dans divers tons.

Pour compléter ce chapitre, il convient d'ajouter que, pour moduler d'un ton mineur (*la*

1. J'appelle accords de *présentation* certains accords de relation *commune* à deux tons relativement éloignés, et qui servent de lien entre ces deux inconnus, comme fait une personne qui *présente* une de ses connaissances à une personne qui ne la connaît pas, mais qui est connue de la personne qui présente.

mineur) dans son relatif majeur (*ut* majeur), *la note*



caractéristique est la quinte (*sol* pour le ton d'*ut*).

SECTION II

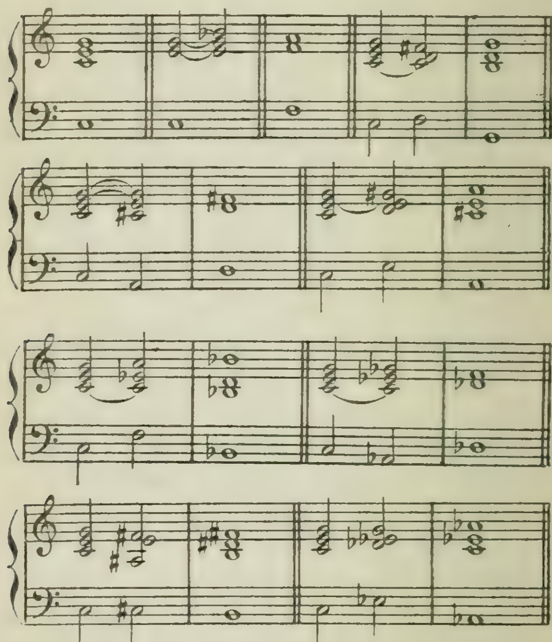
AUTRES PROCÉDÉS DE MODULATION

Nous avons dit comment on modulait entre relatifs. Pour moduler entre tons éloignés, il est deux moyens faciles, quoique de grande importance, et que nous allons indiquer.

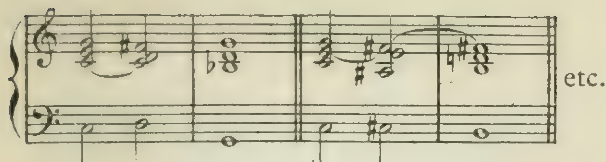
1° *Par l'accord de septième de dominante.* — Cet accord, le premier des accords dissonants naturels, a le privilège de fixer le ton sans qu'aucun doute soit possible : il appelle la cadence, la conclusion : 

Règle. — Un accord parfait, majeur ou mineur, peut s'enchaîner avec tous les accords de septième de dominante qui ont avec cet accord *une ou plusieurs notes communes,* quel que soit d'ailleurs le ton auquel ils appartiennent.

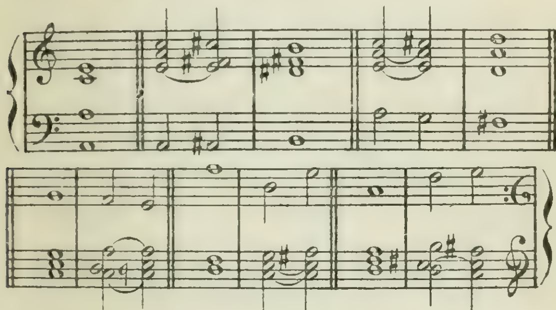
N. B. — On peut prendre cette formule comme un moyen empirique de moduler avec une grande variété et une grande simplicité. On se borne à prendre un accord parfait quelconque, et à chercher les divers accords de septième qui s'unissent à lui par une ou plusieurs notes communes. Prenons pour exemple l'accord d'*ut* majeur :



On pourrait également moduler dans les mêmes tons mineurs :

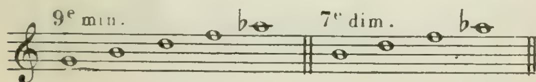


On peut aussi moduler en partant d'un accord mineur, celui de *la*, par exemple :



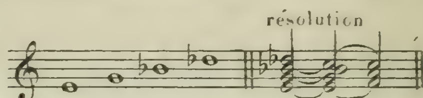
Si l'on veut passer dans les mêmes tons mineurs, il n'y a qu'à prendre l'accord de conclusion mineur au lieu de majeur.

2° *Par l'accord de septième diminuée.* — Cet accord, issu de l'accord de neuvième mineure

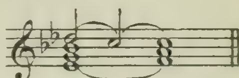


privé de sa fondamentale, est exclusivement composé de tierces mineures, ce qui lui donne en quelque sorte une fluidité remarquable. Il n'éveille le sentiment d'aucun ton précis; chacune de ses

notes, en s'abaissant d'un demi-ton, se résoud sur un accord de septième de dominante :



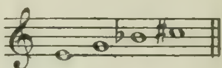
ce qui revient à



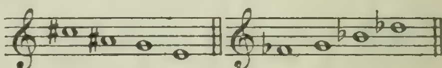
Les autres résolutions analogues de cet accord se font par des changements *enharmoniques* de certaines de ses notes constitutives, qui en modifient la *nature* sans en modifier la *sonorité*. Il est clair que cet accord



et celui-ci

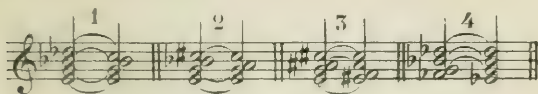


et ceux-ci

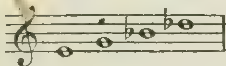


ne sont pour l'oreille qu'un même accord sous des apparences diverses, puisque, en vertu du *tempérament*, on prend *si* ♭ pour *la* ♯, *ré* ♭ pour *do* ♯, etc. En conséquence, toutes les réso-

lutions suivantes, en dépit de l'écriture, se font par le même accord [1] :

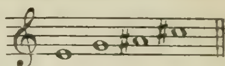


Les mathématiciens, en étudiant les rapports arithmétiques des vibrations, ont reconnu que le demi-ton majeur (*ut-ré* ♭) est comme 16 est à 15 ; le demi-ton mineur (*ut-ut* ♯) comme 25 est à 21, et la différence entre *ut* ♯ et *ré* ♭, comme 81 est à 80. On voit par là que *ré* ♯ n'est pas *ut* ♭, mais ces subtilités ne pouvant guère entrer dans la pratique musicale, tout au moins pour les instruments à sons fixes comme le piano et l'orgue, il a été convenu que l'on prendrait un moyen terme, un *tempérament*, entre les deux notes, et c'est ce que réalisent les accordeurs de piano et d'orgue en altérant imperceptiblement la justesse absolue de tous ces intervalles, de façon à faire une seule et même note d'*ut* ♯ et de *ré* ♭. En vertu de cette équivoque, on appelle dans la musique moderne, *enharmonie,* le changement de nature ou de destination d'un accord, par le changement de dénomination de certaines notes.

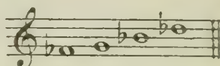


1. En vertu des changements *enharmoniques*, l'accord 1 est neuvième mineure du ton de *fa* mineur ; l'accord 2 est neuvième mineure du ton de *ré* mineur ; l'accord 3 est neuvième mineure du ton de *si* mineur ; l'accord 4 est neuvième mineure du ton de *la* ♭ mineur. On voit par là les combinaisons multiples que favorise la fluidité de l'accord de septième diminuée.

sera en vertu de ce principe l'équivalent de



ou bien de



Mais chacun de ces accords aura la résolution particulière qu'exigent sa nature et son écriture. On voit à combien de combinaisons peut se prêter l'accord de septième diminuée. grâce à l'équivoque du tempérament et à l'*homophonie,* ou identité de sonorité qui en découle.

La pratique du *tempérament* est d'ailleurs relativement moderne, et elle était loin d'être généralisée au temps de Bach. En effet, l'illustre maître écrivit son *Clavecin bien tempéré* pour « familiariser le monde musical avec les vingt-quatre tonalités majeures et mineures, qui jusqu'alors n'avaient pas été toutes praticables, vu qu'on n'était pas encore arrivé à bien *tempérer* les instruments. Heinichen, un contemporain de Bach, qui s'occupait beaucoup de théorie musicale, fait remarquer dans un ouvrage sur la basse chiffrée de 1728, donc postérieur de cinq années au *Clavecin bien tempéré,* qu'on ne jouait que rarement en si majeur et en la bémol majeur, et jamais en fa dièze majeur ou en do dièze majeur. Le *Clavecin bien tempéré* était donc une œuvre révolutionnaire. » — Schweitzer, *J.-S. Bach.* — On comprend maintenant le sens de ce titre énigmatique au premier abord, du *Clavecin bien tempéré.*

Les facilités de modulation que procure cet

accord sont infinies (on peut, au moyen d'un seul accord diminué, passer dans les 24 tons majeurs ou mineurs); aussi doivent-elles en restreindre l'emploi. En outre, les accords diminués peuvent se succéder à l'infini, en s'enchaînant à intervalles de demi-ton inférieur ou supérieur, et ils se prennent sans préparation.

NOTES COMMUNES

Si le lecteur regarde de près les enchaînements et les modulations pratiqués par ces deux accords que nous venons d'étudier, il remarquera que ces enchaînements se font au moyen de NOTES COMMUNES; d'où ce principe général, qui, apparent ou caché, semble présider à toute loi de modulation : *Tout accord, quel qu'il soit, peut s'enchaîner avec un accord quelconque, pourvu que ces accords soient unis par une ou plusieurs notes communes*. Une étude plus détaillée de la modulation sortirait des bornes et de l'esprit de ce travail, et ce qui précède suffit largement aux musiciens amateurs à qui ce travail s'adresse.

On peut, disons-nous, au moyen *d'un seul* accord de septième diminuée, passer dans les 24 tons majeurs ou mineurs du système musical. Voici comment. (Nous ne tiendrons pas compte des différences enharmoniques et écrirons toujours l'accord diminué de

cette façon :

1° En prenant chaque note de cet accord tour à tour comme *tonique*, on passe dans quatre tons majeurs et les mêmes mineurs :

Ut tonique | *Mi* tonique

Ton d'*ut* maj. ou min. | Ton de *mi* maj. ou min.

Fa tonique | *La* tonique

Ton de *fa* maj. ou min. | Ton de *la* maj. ou min.

2° En prenant chaque note de cet accord comme *septième*, on passe dans quatre tons majeurs, ou les mêmes mineurs

7e | 7e

Ton de *ré* | Ton de *mi*

ou, en écrivant *mi* ♭ *ré* ♯, comme il est clair qu'on

doit faire :

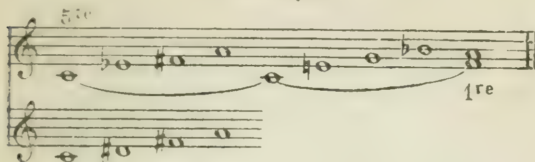
7e | 1re

Ton de *sol* | Tod de *si*

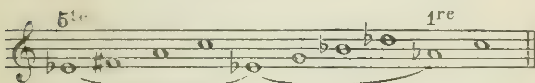
3° En prenant chaque note de cet accord comme

quinte, on passe dans quatre tons majeurs, ou les mêmes mineurs :

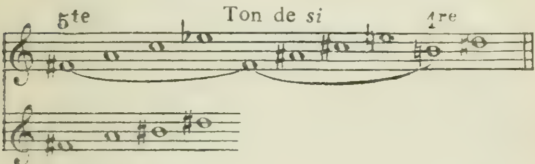
Ton de *fa*



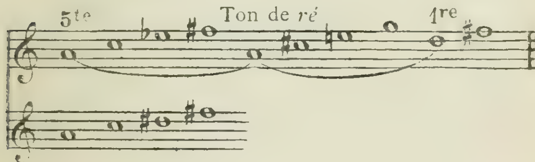
Ton de *la* ♭



Ton de *si*



Ton de *ré*



On voit que ce seul accord mène dans *tous les tons* majeurs et mineurs, soit vingt-quatre. Il est évident que, suivant son emploi, son orthographe change, sans que ses sonorités se modifient, en vertu de l'enharmonie. La grande simplicité de ce moyen de modulation doit mettre en garde contre son emploi abusif.

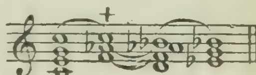
J'ai dit plus haut que si l'on regarde de près les

enchaînements et les modulations pratiqués par les deux accords de septième de dominante et de septième diminuée, on remarquera que ces enchaînement se font au moyen de *notes communes, apparentes* ou *cachées*. Ce mot *cachées* signifie que dans certaines modulations *sans note commune*, l'accord intermédiaire qui établirait la liaison *par note commune* est *sous-entendu*.

Cet enchaînement



doit être analysé comme suit :



et l'accord *fa la ♭ do, sous-entendu*, renferme les notes communes qui forment enchaînement avec l'accord suivant.

SECTION I

DES ACCORDS BRISÉS — DE L'HARMONIE FIGURÉE

Nous avons jusqu'ici considéré les accords comme des groupements de sons harmonieux. Ainsi présentés, ils s'appellent *accords plaqués*.



On peut également faire entendre successivement leurs notes constitutives; et alors, on les appelle *accords brisés* ou *arpégés* (arpège, de
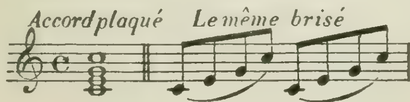


arpa, harpe, parce que ce genre d'harmonie convient surtout à cet instrument). Cette manière d'accompagner une mélodie à voix seule, paraît remonter au XVIIe siècle.

L'harmonie qui résulte de l'emploi des accords brisés, est dite : *harmonie figurée*.

Bien qu'une voix, un chanteur, puissent faire entendre successivement les notes constitutives d'un accord (procédé fréquemment appliqué dans les ensembles dramatiques des maîtres italiens), cependant l'harmonie brisée est surtout applicable au style instrumental, et elle constitue, par exemple, le principal fonds d'accompagnement au piano de la plupart des romances. L'habileté et l'imagination du compositeur peuvent varier agréablement les dessins mélodiques qui proviennent de cette disposition de l'harmonie.

Voici quelques *figures* parmi les plus élémentaires :





Par exemple, un accompagnement emploiera fréquemment le dessin suivant :
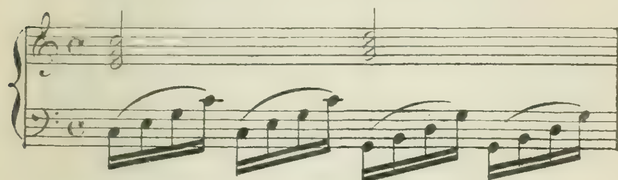
Mélodie Plaisir d'amour, de MARTINI
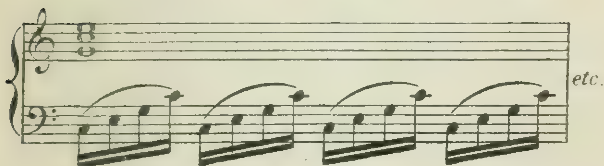
Harmonie Plaquée

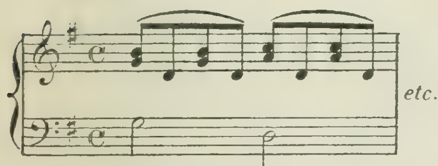
Harmonie Brisée Arpégée

Toute personne ayant une certaine pratique
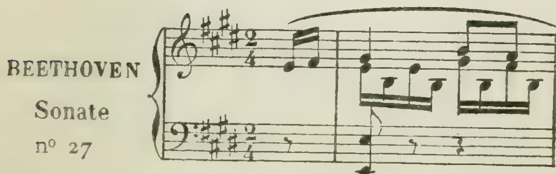
de la musique, soit vocale, soit instrumentale, se rappellera certainement nombre de formes d'harmonie brisée d'un usage courant, telles que les suivantes :

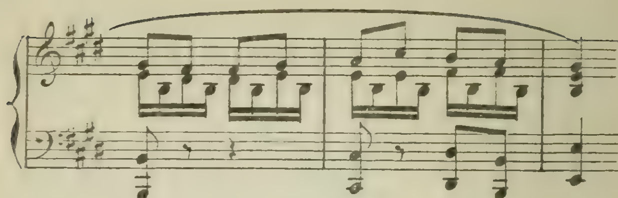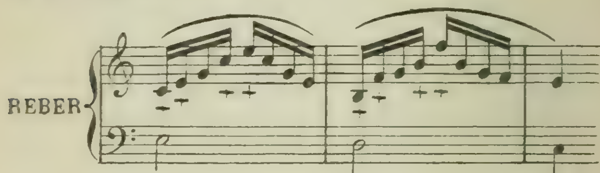






En voici une où l'accord n'est plus brisé que partiellement, et forme la cantilène :





Dans les accords arpégés, on double souvent une partie en octaves, sans que pour cela l'harmonie soit défectueuse :



Cependant, pour qu'une suite d'accords brisés soit bonne, il faut qu'elle puisse, *en principe*, se réaliser régulièrement en accords plaqués, comme l'on peut voir plus haut à l'exemple de la romance de Martini.

Certaines notes arpégées, formant avec la basse, par exemple, des quintes ou octaves consécutives, ne seront cependant pas considérées comme fautives, parce qu'elles sont dissimulées par leur position de parties intermédiaires, et surtout qu'elles n'existent pas dans la réalisation *plaquée* de l'harmonie brisée.

On remarquera aisément dans cet exemple que les quintes et octaves formées avec la basse dans

Harmonie brisée

5e 5e 8e 8e

Harmonie plaquée

l'harmonie brisée, n'existent pas dans la même harmonie plaquée; ce qui revient à dire qu'une harmonie brisée doit pouvoir s'écrire correctement sous la forme d'accords plaqués.

Remarque. — Il ne faut pas confondre l'*harmonie figurée* avec la *musique figurée* ou *style figuré*. On désigne par ces derniers termes toute sorte de contrepoint plus ou moins rigoureux, par lequel plusieurs voix ou instruments font entendre sur un motif ou sujet donné des dessins formant des mélodies différentes et de rythmes divers. Les *chorals* de Bach présentent la plus grande variété et les meilleurs modèles de musique figurée.

Sujet

BACH

etc.

TITRE V

NOTES ÉTRANGÈRES AUX ACCORDS

La première partie de l'étude des accords ayant traité des *accords consonants,* base de tout savoir, la seconde des *accords dissonants,* la troisième des *accords altérés,* les pages suivantes parleront des *notes étrangères à la constitution des accords.*

Leur rôle est prépondérant, surtout dans la musique moderne, qui emprunte à leur usage particulier une saveur personnelle.

En effet, le lecteur qui a bien voulu suivre jusqu'ici notre exposé des phénomènes harmoniques, de la formation et de l'enchaînement des accords, s'il s'est pénétré des formules scholastiques dont nous ne nous sommes pas écartés, a dû se demander avec quelque inquiétude, d'où pouvait provenir la différence profonde que son instinct lui indique entre le travail musical issu de ces formules, et l'art tout différent dont lui donne l'impression

a musique qu'il entend journellement au théâtre, au concert, que lui apportent les publications de chaque jour.

Cela vient de ce que, jusqu'ici, nous n'avons étudié que les accords eux-mêmes, soit dans leur constitution intime, soit dans leurs rapports, c'est-à-dire la trame harmonique, le canevas sonore sur lequel la fantaisie ou le génie n'ont pas brodé leur image, la forme chantante, la pensée mélodique impressionnante.

En effet, il est rare qu'une cantilène harmonisée se compose uniquement de sons empruntés à des accords, de ceux que Gevaërt dans son si remarquable *Traité d'harmonie,* appelle *sons radicaux*, et que Reicha nomme plus simplement *notes réelles*. Il existe certainement bon nombre de chants de ce caractère, certains même de haute inspiration; mais ils appartiennent par leur nature même à un genre austère, ayant peu ou point de rapports avec la musique expressive ou passionnée, telle que la pratique de préférence l'art moderne.
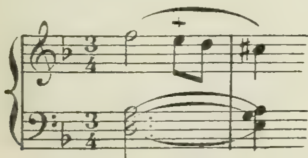
Cette indépendance débordante de la mélodie par rapport à l'harmonie qui la revêt, lui vient de l'emploi des notes étrangères à cette même harmonie, lesquelles forment, à travers sa contexture, à travers sa chair, comme un vivant réseau nerveux ou sanguin, par où circulent la vie et la passion.

Ces sons passagers, diatoniques ou chromatiques, fleurissent l'harmonie (*fioritures*), la colorent (*chromatisme*), et voilà pourquoi elles sont l'objet d'une étude longue et minutieuse que je ne puis qu'indiquer, mais que je tâcherai cependant de synthétiser et de préciser par des exemples, de façon à donner au lecteur une idée suffisante de cette branche si importante de l'art.

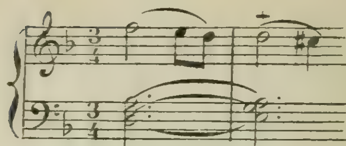
*
* *

Les sons étrangers à l'harmonie présentent deux caractères très différents, qui vont former un premier classement :

1° Ou bien le son étranger se trouve *sur le temps faible de la mesure ou du rythme*, et ne s'attaque pas avec l'accord sur lequel il se fait entendre. Il constitue dans ce cas la classe des *notes de passage* ou *d'ornement*.



2° Ou bien le son étranger se trouve *sur le temps fort de la mesure ou du rythme*, et s'attaque *avec l'accord*.
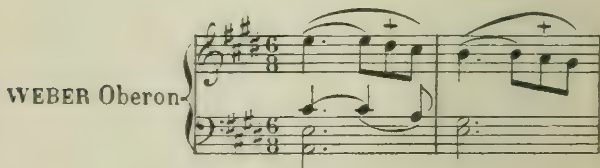


C'est l'*appoggiature.*

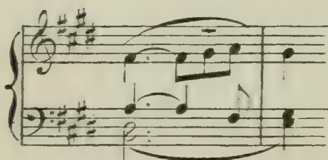
La première catégorie comprend les *notes de passage* proprement dites, les *retards*, les *anticipations*, la *pédale*, la *broderie*.
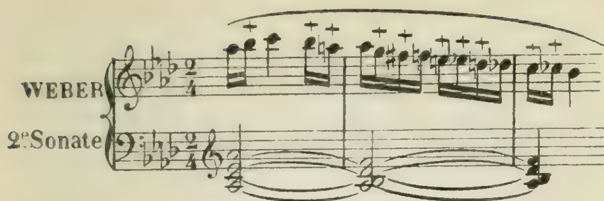
La seconde catégorie se compose surtout des *retards* et des variétés de l'*appoggiature.*

Première catégorie.
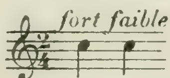
Notes de passage. — La note de passage se glisse entre deux sons *radicaux* ou *réels* formant partie intégrante d'un accord, et unit ces deux sons par une succession mélodique continue, diatonique ou chromatique.







On entend par *temps fort* le premier temps d'une mesure à 2 ou 3 temps, et les 1er et 3 d'une mesure à 4 temps. Les *temps faibles* sont les autres temps.



Il est à remarquer que les sons radicaux d'un accord, composé selon la définition, de tierces superposées, ne peuvent être séparés les uns des autres que par des intervalles de tierce ou de quarte. Par conséquent, toute note de passage, dans le mouvement diatonique, est forcément voisine d'un son radical qui la précède ou qui la suit. Ex. :



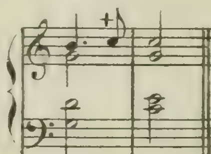
Dans le mouvement chromatique, les sons intermédiaires étant dédoublés, chaque son réel est séparé par 2, 3 ou 4 sons chromatiques. Ex. :



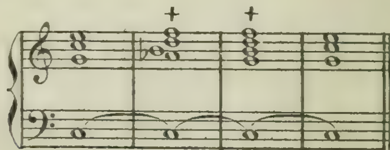
Telle est l'origine du *mouvement mélodique* par *degrés conjoints,* « ce merveilleux passe-partout à l'aide duquel les plus âpres dissonances et les intervalles les plus insolites, s'insinuent dans l'harmonie simultanée ». (Gevaërt, *Traité d'harmonie.*) On en trouvera d'incomparables exemples dans les Chorals de Bach.

Retards. — Nous parlerons des *retards* en traitant de l'*appoggiature.*

Anticipations. — L'*anticipation* fait entendre, par anticipation, sur un accord, une des notes constitutives de l'accord *suivant.* C'est le contraire du *retard, ut* (+) appartient à la mesure suivante et à l'accord d'*ut.*



Pédales. — La *pédale* est généralement une note de basse persistante sur laquelle se développent des harmonies auxquelles souvent cette note est étrangère :

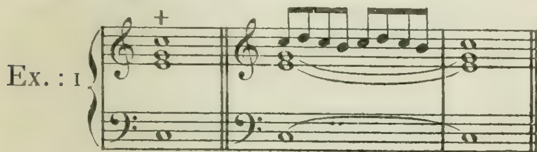


La note d'*ut* est étrangère aux accords mar-
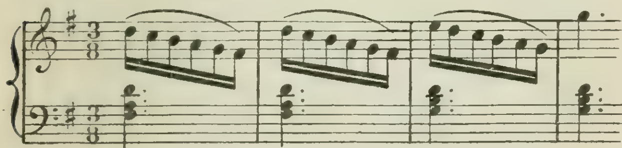
qués +. On emploie aussi des notes maintenues sous forme de pédale dans la partie haute ou les parties intermédiaires, mais plus rarement; il y a aussi des doubles pédales.

Broderies. — Ornements. — Fioritures. — *La broderie* enguirlande la note principale : elle *se sent*, plus qu'elle ne se définit.

Ex. : 1



Ex. : 2
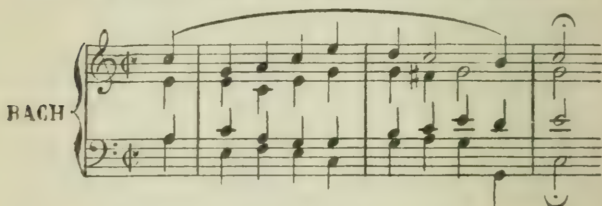


L'ex. 2 est une *fioriture* (de l'italien *fioritura*, qui fleurit un accord).

Les diverses *notes d'ornement* donnent lieu à une foule d'observations que le goût et la pratique de la musique apprendront.

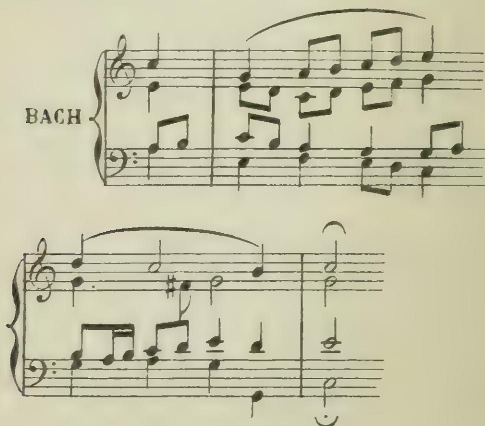
L'emploi rationnel de la note de passage constitue *l'harmonie figurée*, le *contrepoint fleuri*. Les notes de passage y forment une catégorie de dissonances particulières d'autant plus piquantes qu'elles sont plus inattendues, plus en dehors des règles qui régissent les dissonances ordinaires telles que nous les

avons étudiées. Elles sont filles, en quelque sorte, du hasard des rencontres entre les parties, qui se meuvent cependant selon des règles précises, qui constituent le contrepoint, et dont, on le comprend, nous n'avons pas à nous occuper ici. Cependant, pour que le lecteur se rende compte de ce qui précède, et de l'importance des notes de passage, nous allons analyser à leur point de vue quelques mesures d'un choral de Bach.

Voici le motif dans la simplicité de son harmonie :
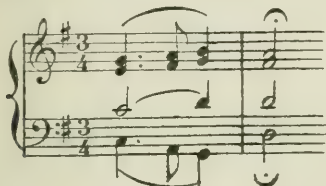


Voici le travail de la note de passage à travers le bloc harmonique :
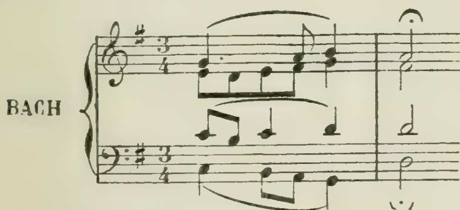


Le voilà le « merveilleux passe-partout », dont parle Gevaërt, le *mouvement mélodique par degrés conjoints*, et voici un exemple emprunté au même Bach « des plus *âpres dissonances,* des intervalles les plus insolites, s'insinuant dans l'harmonie simultanée ».

Voici l'harmonie première d'une phrase :



Voici ce qu'elle devient par l'emploi des notes de passage :



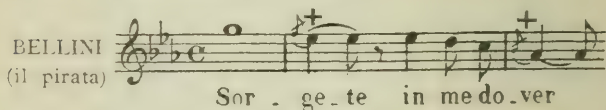
Toute une série d'agrégations de sons en dehors des accords classés est engendrée au moyen de ces formes figurées, comme, par exemple, *do, si, ré, sol,* ou bien *si, do, mi, sol.* L'analyse de semblables passages apprendra à discerner les accords réels des formes accidentelles produites par le mouvement conjoint des parties.

Quand le demi-ton chromatique, cet élément en-

vahisseur de l'art moderne, intervient, les agrégations deviennent encore bien plus étranges et plus inattendues.

Deuxième catégorie.

Appoggiature. — *Retard* ou *suspension.* — « L'*appoggiature*, telle qu'elle se produit dans les chants des modernes et dans les mélodies instrumentales qui se sont modelées sur eux, doit son existence à l'accent tonique de la langue italienne, intonation dont le caractère mélodieux est flagrant, même dans le parler ordinaire. » (Cf. Gevaërt, *Traité d'harmonie*, p. 254.)

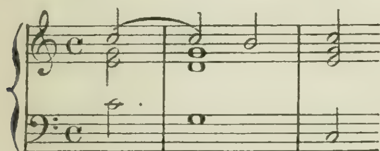


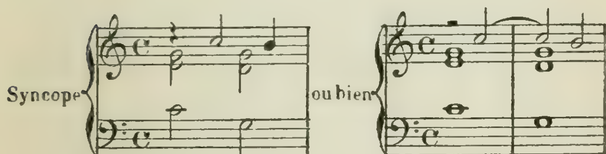
Ce genre d'appoggiature appartient surtout à la mélodie pure, à la cantilène monodique. Il convenait de l'indiquer ici, mais nous devons surtout nous occuper de l'appoggiature qui joue un rôle dans l'harmonie.

L'*appoggiature harmonique* est une note, voisine à la distance d'un intervalle de seconde supérieure ou inférieure de la note réelle d'un accord, elle se substitue à cette note sur le temps fort, en formant une dissonance qui se résout sur le temps faible par la note réelle de l'accord.

Les théoriciens n'admettent, dans le style rigoureux, que l'appoggiature préparée, c'est-à-dire celle dont la note dissonante est la prolongation d'une note déjà entendue dans l'accord précédent. Sous cette forme, l'appoggiature se confond avec le *retard* ou *suspension*. A ces deux catégories de dissonances, il faut joindre la *syncope*, qui, elle aussi, est la prolongation d'une des notes d'un accord sur l'accord suivant[1].

Appoggiature préparée, retard ou suspension :





Les règles relatives au retard, multiples et sévères, sont un reste de l'ancienne théorie, dans laquelle le
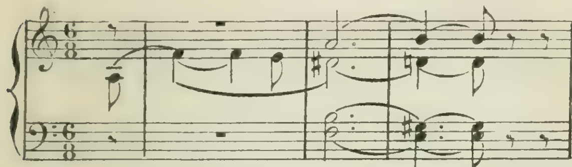
1. Il ne faut pas confondre la syncope harmonique avec la syncope purement rythmique, qui peut ne pas introduire de dissonance, en se prolongeant, par exemple, sur un seul accord. Elle prend dans ces cas l'apparence d'un contretemps alourdi. L'ouverture du *Freyschütz* nous offre le double exemple de nombreuses et rapides syncopes harmoniques (*allegro ut mineur*) et de syncopes rythmiques (*allegro ut majeur*).

retard engendrait les seules dissonances qui vinssent varier l'emploi des accords consonants. Comme ces retards provenaient de la marche mélodique des parties, origine du contrepoint, il résultait de ce procédé des rencontres dissonantes fort étranges, qui semblent même aujourd'hui hardies, qui étaient dues au hasard des mouvements, et que certains théoriciens ont le tort de confondre avec les accords eux-mêmes qui n'existaient pas dans ce temps. L'étude des dissonances était, il n'y a pas bien longtemps encore, dans certaines écoles, la base principale des études harmoniques. Les accords dissonants, qui demandent une préparation, constituent de vrais retards; mais le *retard* proprement dit, la *suspension*, engendre des rapports dissonants *en dehors des accords classés*. « Elle (la suspension) enrichit considérablement l'harmonie en y introduisant des dissonances, dont le caractère, ainsi que les effets sont différents de ceux des dissonances qui résultent de la superposition par tierces dans la constitution des accords. » (Reber, *Traité d'harmonie*, p. 134.
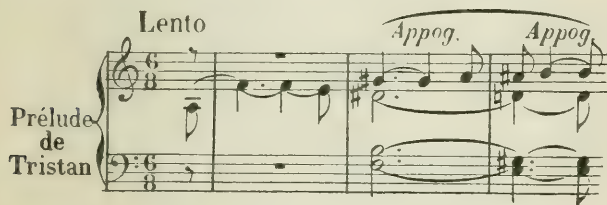
— Tout autre est l'*appoggiature* moderne. A l'opposé du retard, elle entre sans préparation. « Aujourd'hui, une préparation *sous-entendue* est jugée suffisante. Parfois même, on produit *ex abrupto* une appoggiature des plus âpres. » (Gevaërt, *Traité d'harmonie*.)

Mieux que toutes les dissertations, un exemple rendra sensible et la nature même de l'appoggiature harmonique et son rôle considérable dans

l'harmonie moderne. Je prends la phrase initiale du prélude de *Tristan et Yseult :* En voici l'harmonie simple [1] :



La voici telle que Wagner l'a conçue, transfigurée par les appoggiatures :



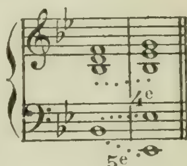
Il est facile de se rendre compte, en comparant ces deux versions, que les deux notes marquées : appoggiature, introduisent, dans une harmonie régulière, des notes dissonantes, inattendues parce que *inentendues,* c'est-à-dire non préparées. Et c'est cette introduction « ex abrupto » qui caractérise l'appoggiature harmonique moderne, et la différencie profondément du retard.

1. Voir page 73, l'origine de cet accord de quarte et sixte augmentées.

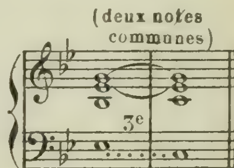
*
* *

Exercice synthétique pour démontrer l'application de divers principes premiers dans une phrase.

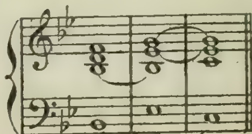
Enchaînement de deux accords parfaits par tierce inférieure ou quarte supérieure (note commune) :



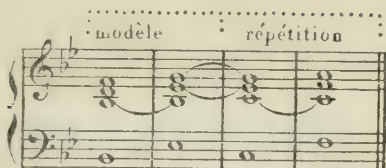
Enchaînement par tierce inférieure au relatif mineur du ton (deux notes communes) :



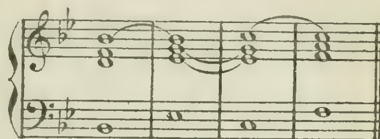
Réunion de ces deux enchaînements :



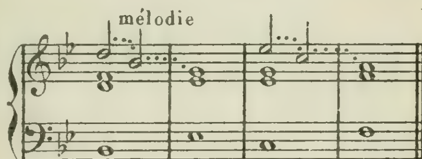
Formation d'une marche :



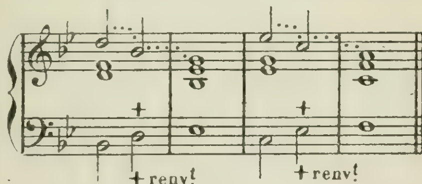
Ou bien, par extension :
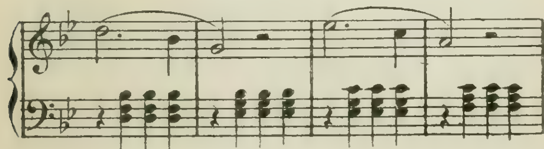


La première voix forme mélodie :



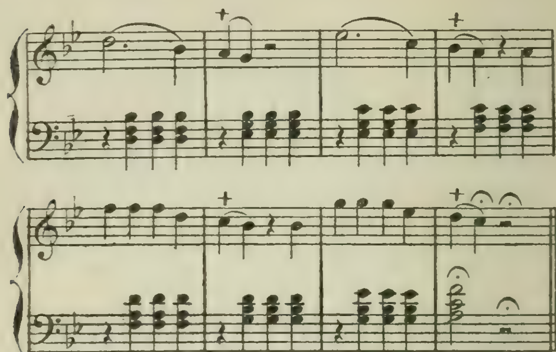
La même, variée à la basse par un renversement:



La même, variée par le rythme de l'accompagnement, et en gardant seulement le deuxième accord dans son 1er renversement :



Chant orné d'une appoggiature et développement de la marche :



Adélaïde, Beethoven.

* * *

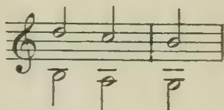
De l'analyse musicale. — Le lecteur qui nous a attentivement suivi jusqu'ici, est en possession des notions théoriques et pratiques qui suffisent à un musicien pour connaître et analyser les principales ressources de son art, mais qui entend s'arrêter là et ne cherche pas à aborder la composition, à transformer *l'amateur* en *professionnel*. Nous l'engageons comme conclusion et application fructueuse de ces études, à se livrer à des analyses sur les œuvres des maîtres, en commençant par les classiques purs comme Haydn et Mozart. Il faut procéder comme suit :

HAYDN

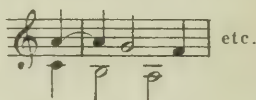
Cette composition est écrite à quatre parties, bien que plusieurs mesures soient à trois seulement, ce qui dépend du caprice du compositeur.

1° Mesure A : à la basse, *pédale* sur la fondamentale *ré* (qui dure deux mesures); aux parties hautes : accord de tonique de *ré* suivi de l'accord de sous-dominante (2) et de septième de dominante (3). Enchaînements de ces accords : de quinte inférieure (1 à 2), de seconde supérieure d'un bon à un bon degré (2 à 3). — 2° Mesure B : accord parfait de tonique (4); *notes de passage* (5). — 3° Mesure C : accord de septième de dominante, privé de la quinte *mi*, et à son premier renversement. — 4° Mesure D : accord de tonique, avec, sur le *si*, une *appoggiature* qui se résout sur la quinte *la*. — 5° Mesure E : *marche*

harmonique faite de *retards* ou *suspensions* de *septième* se résolvant sur la *sixte*. Le premier accord de cette marche (le dernier de D *do-la*)



prépare la septième *si-la*, par la sixte *do-la :* et cette septième se résout sur la sixte *sol-si*. La



marche se poursuit, semblable au modèle. La tierce complémentaire de chaque accord est rejetée, par élégance, à la dixième, au-dessus de la septième. La dernière résolution est suivie, à la mesure G, d'une broderie sur l'accord (à son deuxième renversement) de septième de dominante qui se résout à la fin de cette mesure sur l'accord parfait, lequel s'emmanche lui-même, en H, avec une autre disposition de ce même accord, qui aboutit à l'accord de dominante, où il se repose en *demi-cadence*, bientôt suivie de la continuation du motif. Ce genre de travail devra s'appliquer à des exemples de plus en plus compliqués. Il y a dans ce que nous avons dit, assez pour résoudre d'une façon suffisante les difficultés ordinaires de l'analyse.

TROISIÈME PARTIE

DU RYTHME

Le rythme et le son forment les deux éléments premiers de la musique. D'une façon personnelle, ces deux éléments ont une importance inégale. C'est ce que Rousseau a fort bien exprimé en ces termes : « Sans lui (le rythme), la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. » Il est certain que des sons se succédant sans rythme restent sans effet appréciable sur l'auditeur, tandis que le rythme marqué par des tambours ou des castagnettes suffit à faire marcher ou danser.

Mais l'action du rythme ne se borne pas à cela, et son importance est bien autre. On pourrait le définir : *la symétrie du mouvement*, le mot *mouvement* étant pris dans son acception la plus étendue. En effet, le rythme s'applique à la fois *aux mouvements de la parole, du son musical et du corps*. Sa signification est même plus étendue

encore, puisque Aristide Quintilien (IIe siècle de J.-C.), écho des philosophes de l'antiquité, admet aussi le rythme des corps inanimés (une statue, un édifice). Cela est en quelque sorte dit par figure, et les modernes, empruntant à la musique le mot *harmonieux* pour l'appliquer à la forme, expriment une pensée analogue par une métaphore du même genre.

L'antiquité appliquait avec la même rigueur le mot *rythme* au mètre poétique, à la mesure musicale, et à l'orchestique ou art de la danse. Il était l'élément souverain de ces trois manifestations de la vie, de la passion, des mouvements de l'âme, et l'on peut dire qu'en ces temps éloignés, elles se confondaient toutes les trois, sous l'influence du rythme, pour produire la plus parfaite manifestation du sentiment : l'œuvre dramatique.

Le rythme, dans ces trois applications, se traduisait par deux formes de durée, la brève et la longue, le temps faible et le temps fort, *arsis* et *thésis*, pour parler grec. C'était donc bien la division du temps appliquée à trois éléments très différents, le mètre poétique, la mesure musicale, la symétrie de la danse (orchestique). Les mêmes termes servaient pour ces trois arts appelés à se fondre en un seul, et ces termes étaient empruntés à celui des trois qui était en ce temps le plus poussé, le plus parfait, à la poésie. Le rythme

poétique planait sur les trois arts du mouvement, et voici comment le mètre poétique s'appliquait à la musique.

La syllabe brève correspondait à la croche (♪); la syllabe longue à la noire (♩). Il y avait bien, dans la théorie, des valeurs de longueur plus grande, correspondant à la noire pointée (♩.), à la blanche (𝅗𝅥); mais la brève et la longue suffisaient à la pratique.

Voilà donc le point de départ du rythme, de la métrique, soit poétique, soit musicale, soit dansante.

Nous avons dit que les désignations de mesure étaient empruntées à la poésie; et le lecteur dont la mémoire aura conservé le souvenir de la prosodie latine va les reconnaître. Cette terminologie employait, indifféremment, pour l'un comme pour l'autre art, les termes de *dactyle* (groupement d'une longue et de deux brèves — ∪∪), *anapeste* (deux brèves et une longue ∪∪—), *iambe* (une brève et une longue (—), *trochée* (une longue et une brève — ∪), et enfin les termes moins familiers de *péon* (une longue et trois brèves — ∪∪∪) et de l'*ionique majeur* et l'*ionique mineur* (deux longues et deux brèves — — ∪∪, ou deux brèves et deux longues ∪∪ — —).

La pratique n'employait, comme nous l'avons dit, que la brève et la longue, représentées en

musique par la croche (♪) et la noire (♩). Elle les employait en divers groupements donnant la formule des mesures principales, c'est-à-dire des plus usitées. C'étaient, pour le 2/4, le *dactyle;* pour le 3/8, le *trochée;* pour le 3/4, l'*ionique majeur*, et le *péon* pour le 5/8.









Ces quatre formes étaient dites *thétiques,* parce que commençant sur le *temps fort.*
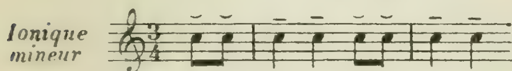
Mais toutes les mesures antiques (non plus que les modernes, d'ailleurs) ne commençaient pas sur le temps fort; il y en avait qui commençaient *en levant*, par conséquent sur le *temps faible;* et cette forme, ou plutôt ce fragment de mesure levée, est, depuis les récentes découvertes de la philologie, désignée sous le nom d'*anacrouse.*

Les quatre formes *thétiques* pouvaient donc

se changer par ce fait en formes *anacrousiques*, et alors, au lieu d'être représentées par le *dactyle*, le *trochée* ou l'*ionique majeur*, au moyen d'une sorte de *renversement*, on employait les valeurs correspondantes, l'*anapeste*, l'*iambe* ou l'*ionique mineur*.







Le *péon* (5/8) seul restait invariable.

Si l'on veut bien ne pas se laisser impressionner par ce que ces mots ont de rébarbatif, on reconnaîtra que ce système est des plus simples.

Et c'est ainsi que, chez les anciens, les origines du rythme musical, celui qui nous occupe ici, lui furent communes avec celles du rythme poétique et du rythme de danse; il faut se rappeler cela, si l'on veut équitablement juger les idées de Wagner sur la *musique de danse*, qui firent un si beau bruit parmi les musiciens français (et même étrangers), voici bientôt un demi-siècle [1].

1. « Fidèle au principe que toute forme doit porter, même à son plus haut développement, des traces reconnaissables de

Il résulte de ce rapide exposé que la mesure telle que nous l'entendons, c'est-à-dire sous ses deux grandes formes, binaire ($\frac{2}{4}$) et ternaire ($\frac{3}{8}$), était aussi familière aux anciens qu'à nous-mêmes. En somme cette partie de l'art, sauf le plus ou le moins, résultant de certaines conditions, est éternelle, et probablement commune à l'humanité de tous les temps et de tous les pays [1].

Chez les Grecs, la poésie étant poussée à un degré de perfection infiniment supérieur à celui où se trouvait la musique, il s'ensuivit que celle-ci était l'humble vassale de la poésie, et la musique instrumentale elle-même, qui jouait un rôle secondaire eu égard à la musique vocale, obéissait elle aussi à la métrique du vers.

son origine, sous peine d'être inintelligible, je prétends retrouver cette forme de danse jusque dans la symphonie de Beethoven; je prétends que cette symphonie, en tant que tissu mélodique, doit être considérée uniquement comme cette forme de danse, même idéalisée. » (Wagner, *Lettre sur la musique.*)

« 1. Les trois grandes familles de mesures portent, dans la nomenclature aristoxénienne, des épithètes tirées des principales formes métriques auxquelles chacune d'elles fut originairement appliquée. Les mesures *binaires* s'appellent mesures du *genre dactylique*. Les *ternaires* sont comprises dans le terme générique de mesures du *genre iambique*. Enfin les mesures *quinaires* composent le *genre péonique*. Ce sont là les seules mesures dont l'antiquité ait fait réellement usage et qui soient mentionnées par les écrivains de l'âge classique.

« Néanmoins les Grecs admettaient aussi, par exception, deux mesures anormales : une mesure à 7 temps et une mesure irrégulière à 4 temps; mais ce ne sont pas là des mesures réelles. » (Gevaërt, *Histoire de la musique de l'antiquité,* t. II.)

La conséquence de cet état de chose fut que le poète et le musicien n'étaient qu'un seul et même homme, et que les fondateurs immortels de la tragédie et du théâtre lui-même, Eschyle, Sophocle, Euripide, s'ils sont les aïeux directs de Racine, le sont également de Gluck, et les confrères de Meyerbeer, ou mieux de Berlioz et de Wagner, puisqu'ils étaient à la fois librettistes et musiciens de leurs œuvres.

Selon Aristoxène, Phrynique et Eschyle donnèrent les véritables modèles du chant dramatique, et enfin Euripide paraît avoir été le plus pathétique de tous.

Ces illustres poètes étaient même chefs d'orchestre à l'occasion, puisque, au dire d'Athénée, Sophocle dirigea lui-même l'exécution de *Tamyris*, et même accompagna les chanteurs sur la cithare.

Du reste, on faisait déjà, dans ce temps-là, circuler parmi les spectateurs le *livret* de l'œuvre représentée, et même le programme (*didascalies*) *avec le nom des acteurs ;* peut-être y avait-il aussi les ouvreuses et les petits bancs.

Il n'y a donc rien de surprenant qu'on ait comparé le drame antique à l'opéra, bien entendu en tenant compte des différences profondes qui proviennent de nos ressources musicales, comparées à celles des anciens.

« La mesure des Grecs tenait à leur langue; c'était la poésie qui l'avait donnée à la musique; les *mesures* de l'une répondaient aux pieds de l'autre; on n'aurait pas pu mesurer de la prose en musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que, dans nos chants, la valeur des notes détermine la quantité de syllabes. C'est sur la mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'aperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *mesures*; le chant guide et la paroles obéit. » (J.-J. Rousseau.)

Qu'aurait dit Rousseau de la prosodie musicale de certains maîtres modernes, et non des moindres!... il est juste d'ajouter que notre époque est marquée par une vive réaction contre ce mépris de la prosodie. Il est encore plus juste de reproduire quelques lignes que J.-B. Rongé écrivait, sous le titre de *préludes*, en tête de ses *Mélodies rythmiques* (Liége, 1866). « Il faut que la cadence du vers soit en rapport avec celle du chant, les accents prosodiques de l'un devant correspondre aux accents rythmiques de l'autre, afin que les nervures des phrases poétiques et musicales se confondent dans une seule et même articulation. »

En dehors du théâtre, tous les genres de poésie s'unissaient à la musique, tous les poètes illustres de ces grandes époques furent aussi des musiciens. Mais la désolante pénurie des documents musicaux, bornés à trois ou quatre fragments plus ou moins authentiques, nous empêche d'établir un

jugement sur ce point si intéressant et si obscur. Il faut, en effet, convenir que, si l'on devait juger la musique de l'antiquité sur l'*Hymne à la muse* (qui ne manque cependant pas d'une certaine grâce), ou par le *Fragment d'une ode de Pindare*, ce jugement serait singulièrement déconcertant. Il faut donc nous résigner à ne pas comprendre, par le témoignage des contemporains d'une part, sur les maigres documents que nous possédons de l'autre, les effets de cette musique fermée pour nous; pas plus que les Grecs, s'ils revenaient, ne comprendraient nos symphonies; pas plus d'ailleurs que les Orientaux actuels ne comprennent notre harmonie ou notre mélodie accompagnée[1].

1. « J'ai entendu la musique du Bey de Tunis, dans sa résidence princière de la Marsa. Cette musique est composée d'une trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que pistons, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin tout ce qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à l'unisson sans autre accompagnement que le rythme marqué par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes. » (Salvador Daniel, *La Musique arabe*.)

« Ajoutons que le fait de la réunion d'une musique militaire jouant à l'unisson est assez concluant pour que nous puissions affirmer dès à présent que les Arabes ne connaissent pas l'harmonie. Il est bien évident que s'ils avaient seulement l'idée de deux sons différents formant un ensemble agréable, on pourrait le constater mieux que partout ailleurs dans la musique du Bey de Tunis, par cela seul qu'elle est formée d'instruments européens. Mais, je le répète, l'harmonie, pour les Arabes, n'existe que dans l'accompagnement rythmique des instruments à percussion. » (Ibid.)

Les Romains empruntèrent aux Grecs l'art lyrique, avec le reste, mais en l'amoindrissant. Chez eux, les fonctions de l'auteur dramatique se divisent et le poète prend un collaborateur musicien. « Un certain Marcipor, esclave d'Oppius, est mentionné comme collaborateur musical de Plaute; Flaccus, esclave ou affranchi de Claudius, fit les mélodies de toutes les pièces de Térence. » (Gevaërt, *Histoire de la musique de l'Antiquité*, t. II.)

En dehors du théâtre, la musique unie aux beaux vers faisait florès dans le monde. « Aulu-Gelle décrit un festin donné à la campagne par un jeune dilettante natif de l'Asie Mineure; il y avait là un chœur composé de jeunes gens des deux sexes, lequel chanta après le repas, en s'accompagnant d'instruments à corde pincés, des poèmes d'Anacréon et de Sappho, ainsi que des idylles érotiques des poètes modernes. » (Ibid.)

Les noms de Tibulle, de Catulle et du plus grand de tous, d'Horace, viennent naturellement sous la plume, comme ceux des auteurs favoris du siècle d'Auguste.

A partir du IIIe siècle, les invasions des Barbares précipitèrent la chute du paganisme, et l'on vit décliner la civilisation. En 330, les Césars sont chrétiens, et « Rome n'est plus dans Rome »;

pendant le v[e] siècle les invasions multiplient les ruines.

La musique subit le sort commun, suivant les vicissitudes de la langue elle-même qui changeait de caractère. La mesure rythmique, fille des beaux vers, tomba dans l'oubli. « Les peuples ne connaissaient guère d'autre musique que celle de l'Église; et comme cette musique n'exigeait pas la régularité du rythme, cette partie fut enfin tout à fait oubliée. »

Rousseau, qui s'exprime ainsi, ne dit pas que le rythme s'était réfugié dans la musique populaire, d'où il devait surgir au cours des temps avec d'autres éléments pour constituer la musique et la tonalité modernes. Mais il a raison de dire que la notion officielle du rythme disparut dans la musique d'Église. Elle disparut même intentionnellement, et la substitution de la prose au rythme poétique (sauf dans quelques hymnes), n'eut pas d'autre but que de faire perdre le caractère profane aux airs empruntés à l'antiquité. « Nous ne connaissons la musique chez les Grecs qu'associée à la danse... Ce furent des motifs de danse, lesquels constituent le corps de toute la musique antique, qui, attachés originairement au culte païen et perpétués dans le peuple, furent conservés par les premières communautés chrétiennes, et appliqués par elles aux cérémonies du culte nouveau,

à mesure qu'il se formait. La gravité de ce culte, lui proscrivant la danse comme chose profane et impie, dut faire disparaître ce que la mélodie antique avait pour caractère essentiel, la vivacité et la variété extrême du rythme, et l'on vit s'y substituer, dans la mélodie, le rythme dépourvu de toute espèce d'accent qui caractérise le choral encore usité de nos jours dans les églises. En perdant la mobilité rythmique, cette mélodie perdait aussi son motif particulier d'expression. » (Wagner, *ibid.*)

Le mouvement réciproque devait s'opérer. Wagner appelle cela « un retour au paganisme ». C'est possible, et cela importe peu. « Tandis que l'Église déclinait, il se développait chez les Italiens un goût vif pour les applications profanes de la musique; on recourut au moyen le plus aisé. Ce fut de rendre à la mélodie sa propriété rythmique particulière et de l'appliquer au chant, comme on avait fait autrefois à la danse. »

Tout ce curieux passage de la *Lettre sur la musique* serait à citer, pour marquer et démontrer le retour et l'influence du rythme tranformé dans le développement de la musique polyphonique. Mais cette application du rythme à la polyphonie supposait le secours d'un agent graphique qu'il est impossible de passer sous silence, la *notation*. Quelques explications sont nécessaires sur ce

point de l'histoire de la musique, si important et si obscur.

DE LA NOTATION

La notation des Grecs avait pour base les lettres de leur alphabet.

Les Romains prirent aux Grecs leurs procédés et leurs caractères. Mais il paraît certain que ceux-ci furent abandonnés vers le milieu du IVe siècle, et qu'on leur substitua, soit les caractères de l'alphabet romain tels que nous les voyons encore sur la tablature de nos pianos, soit des signes graphiques particuliers appelés *neumes*. Il n'est pas de question musicale plus embrouillée, et les controverses qu'elle alimente depuis des siècles n'ont aucune raison pour finir. Peut-être est-il raisonnable d'admettre, avec d'aucuns, que ces deux notations ont existé simultanément, l'une (les caractères) plutôt didactique, l'autre (les neumes) plutôt pratique. Cette opinion moyenne pourrait contenter tout le monde.

On appelait *neumes* des caractères musicaux issus du point (.) et de l'accent (ʼ), l'aigu (ʼ) pour marquer l'élévation de la voix (*arsis*), le grave (ʽ) pour marquer l'abaissement (*thésis*). L'accent circonflexe (^) en fut le complément rationnel. Mais de ces éléments si simples, les didacticiens tirèrent une telle profusion de signes, vraiment hiérogly-

phiques, que Coussemaker, l'écrivain qui fait peut-être le plus autorité dans les questions de la musique médiévale, déclare que la lecture des neumes présente de telles difficultés et une si grande obscurité, « qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complètement satisfaisante ». On comprendra que nous ne nous attardions pas sur ce sujet. Le lecteur qui tiendra à se faire une opinion plus complète en trouvera les excellents éléments dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age* de Coussemaker, dans l'*Histoire générale de la musique* de Fétis, et enfin dans le remarquable ouvrage de Ernest David et de Mathis Lussy : *Histoire de la notation musicale.*

Les neumes, au cours de leur existence, subirent une série de transformations, divisées en trois époques. La plus heureuse, sans contredit, fut celle qui glissa une ligne indicatrice à travers l'irrégularité des caractères, tracés souvent au hasard d'une plume inhabile ou inattentive. Cette ligne, peu à peu suivie de plusieurs autres, devait devenir, vers la fin du xe siècle, la *portée;* et les *clefs*, précisant la position de la note point de départ, en devinrent la conséquence nécessaire.

A la fin du xive siècle, la notation neumatique a complètement disparu, et le *point* est devenu une note *carrée,* d'ailleurs dérivée des neumes. Dès

cette époque, on trouve des exemples de chansons écrites sur la portée de cinq lignes, au moyen d'une notation qui offre une complète analogie avec celle encore employée par le plain-chant. Puis apparaissent les notes blanches (seconde moitié du XIVe siècle), puis le mélange des notations noires et blanches, en carré ou en losange, puis les notes rondes, d'écriture plus facile, et puis enfin la notation actuelle. Celle-ci remonte à peu près au milieu du XVIIIe siècle, et je possède une copie de plusieurs opéras de Rameau, écrite vers 1750, où se trouvent réunis les caractères en losange et les caractères ronds.

Cependant la notation n'était pas la *mesure ;* j'entends la mesure telle que nous la comprenons.

On a vu qu'il existait au moyen âge, deux sortes de musique, l'ecclésiastique et la *laïc,* caractérisées par des tonalités et des rythmes différents.

Le rythme ecclésiastique était oratoire, et n'avait aucun rapport avec ce que nous appelons mesure. Les offices en plain-chant de l'Église catholique nous en sont la preuve.

Le rythme mesuré était au contraire une des caractéristiques de l'art laïc ; mais ici il faut entrer dans des distinctions.

Certains chants profanes étaient mesurés au sens moderne du mot, bien qu'on n'écrivît pas la

mesure comme nous l'écrivons; ils étaient mesurés parce que la mesure, le rythme, sont en nous, et que la mesure est inhérente à la danse ou à la marche cadencée; or, l'on a toujours dansé ou marché en cadence.

Mais il y avait en outre un rythme issu du rythme poétique des anciens, et c'est probablement de la fusion de ces deux rythmes que naquit la musique mesurée des XII[e] et XIII[e] siècles.

Par malheur, du moment que la scolastique s'empara de ces éléments si simples et si naturels, les obscurités commencèrent; car il n'est pas nécessaire d'être très versé dans les finesses de la rhétorique médiévale, pour savoir à quelles limites improbables de subtilité les ergoteurs poussèrent l'art d'embrouiller les questions; toutes les querelles religieuses, toutes les controverses abasourdissantes sur un mot, que le plus souvent personne ne comprenait, en sont la preuve surabondante.

De ces logomachies musicales, il convient d'extraire ceci : Les signes de durée du son étaient au nombre de trois. Aussi bien pour les neumes que pour la notation carrée qui succéda aux neumes : La *longue,* la *brève,* la *semi-brève* (seconde moitié du XII[e] siècle). Plus tard on y ajouta la *longue double* et la *minime,* ainsi que d'autres subdivisions moindres.

Il y avait des *silences* correspondant à ces valeurs. Les rythmes qui résultaient de la combinaison de ces notes, s'appelaient *modes* (*majeur* ou *mineur*), *temps*, et *prolations*, les mots mode et temps pris dans un sens tout autre que celui que nous leur donnons. C'était en réalité, ce que nous appellerions des mesures différentes, et leurs combinaisons, appelées *compositions*, étaient au nombre de seize, et s'indiquaient par des signes à la clef.

Ces mesures diverses que l'on appelait *quantités* se composaient ainsi :

1° Le *mode majeur* réglait les rapports proportionnels de la *maxime,* qui était la note la plus longue.

Quand le *mode majeur* était *parfait,* c'est-à-dire *ternaire,* la maxime valait trois *longues*.

Quand le *mode majeur* était *imparfait,* c'est-à-dire *binaire,* la maxime valait *deux* longues.

2° Le *mode mineur* réglait les rapports de la *longue*. Quand il était parfait ou ternaire, la longue valait trois brèves.

Quand il était imparfait, ou binaire, la longue valait *deux* brèves.

3° Le *temps* réglait les rapports de la *brève*.

Elle valait trois *semi-brèves* quand il était parfait, *deux* quand il était imparfait.

4° La *prolation* réglait les rapports de la *semi-brève*.

Elle valait trois *minimes* quand la prolation était parfaite. *deux* quand elle était imparfaite.

Ce principe général rappelle celui de notre moderne *triolet,* trois pour deux, ou plutôt la division accidentelle d'une valeur en trois parties au lieu de deux, une noire formant, par exception, trois croches au lieu de deux.

Il faut ajouter aux valeurs énumérées ci-dessus des valeurs moindres que le perfectionnement introduisit peu à peu.

La *brève* ou *carrée* était l'unité de mesure, ce qu'est pour nous la *ronde.* C'est sur elle que se réglaient toutes les autres valeurs de notes, qu'il est aisé de calculer sur ce point de départ.

Ces diverses mesures, qui semblent correspondre aux mètres poétiques des anciens, relevaient toutes, par nature, des rythmes binaire et ternaire, tout mouvement se ramenant à ces deux formes.

Mais ici encore, se place une des manifestations les plus extraordinaires de la mentalité médiévale. Les musiciens ecclésiastiques avaient établi que tout rythme devait être ternaire, et cela, en l'honneur de la Sainte-Trinité. En conséquence, le rythme binaire était proscrit. (Ainsi que nous avons déjà vu proscrire le *si*, pour des motifs du même genre, *Diabolus in musica.*) Et de même que les didacticiens avaient rayé le *si* de la liste des sons naturels, de même ils se refusaient à reconnaître le rythme binaire. Francon de Cologne écrit (vers la fin du XII[e] siècle) : « Si quelqu'un demande si l'on peut composer un chant ou un mode de

toutes notes imparfaites, comme de toutes notes parfaites, on répondra avec raison que cela ne se peut. » Et la raison est que : « Tout chant mesuré, conformément à la nature divine, est ternaire. »

Les casuistes de la musique durent cependant transiger, car ils ne pouvaient pas plus empêcher de danser ou marcher à deux temps, qu'ils ne purent, malgré les hexacordes (voir plus haut) faire disparaître le *si* de la gamme naturelle. Le rythme binaire fut donc reconnu, mais déclaré *imparfait*, en opposition à la perfection « divine » du rythme *ternaire*. Voilà pourquoi les modes, temps et prolations, c'est-à-dire les diverses mesures, étaient déclarés parfaits ou imparfaits, suivant qu'ils étaient ternaires ou binaires.

Il est difficile de préciser le temps où s'accomplit cette réhabilitation ; mais dès la seconde moitié du XIIIe siècle, Marchetto de Padoue parle de la mesure binaire. Vers la fin de ce même siècle, le célèbre musicographe Philippe de Vitry, évêque de Meaux, la reconnaît officiellement. et indique le premier les signes de mesure : le cercle, pour les mesures ternaires ou *parfaites* O, le cercle étant parfait par sa nature ; le demi-cercle C pour les mesures binaires ou *imparfaites*. Il est à remarquer que nous avons conservé le demi-cercle pour la mesure à quatre temps et le demi-cercle barré pour la mesure à deux temps qui est la moitié de la précédente. Suivant les mesures

diverses (et elles étaient nombreuses), le cercle se plaçait plus ou moins haut sur la portée, se compliquait de points et de barres. Maintenant, mêlez les combinaisons, ajoutez-y la multiplicité des signes indicatifs l'incroyable complication du système *d'imperfectionnement,* dont je ne puis qu'indiquer le nom, destiné à modifier la valeur des notes, et l'on aura une idée bien incomplète encore, du chaos dans lequel se plaisaient les théoriciens du moyen âge. Fétis le traite de « monstrueux », « hérissé de difficultés et d'embarras,... imaginé dans le but de rendre l'étude de la musique difficile, et cela, dans l'intérêt d'une corporation ».

Je renvoie le lecteur curieux de pousser plus loin ses études sur ces obscures matières, aux ouvrages déjà cités de J.-J. Rousseau, Coussemaker, Fétis, Gevaërt, Ernest David et Mathis Lussy.

Mais tout ce fouillis, qui donne de la tablature aux modernes déchiffreurs, n'était pas encore la *mesure* telle que nous la comprenons ; et celle-ci n'a réellement existé que du jour où la barre est venue regulièrement diviser les groupes rythmiques.

« Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des barres, de mesure en mesure. Auparavant, la musique était simple ; on n'y voyait guère que des rondes, des blanches et des noires, peu de croches, presque jamais de doubles croches. Avec des divisions moins inégales, la mesure en

était plus aisée à suivre. Cependant, j'ai vu nos meilleurs musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande et de Claudin. Ils se perdaient dans la mesure, faute de barres auxquelles ils étaient accoutumés, et ne suivaient qu'avec peine les parties chantées autrefois couramment par les musiciens de Henri III et de Charles IX. »

Dans ces lignes, écrites vers 1750, J.-J. Rousseau nous donne la date approximative de l'apparition de la barre de mesure, qui réalisa un immense progrès dans l'art d'écrire la musique.

Mais l'emploi logique de ce nouveau signe ne se généralisa que dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et quand la valeur réciproque des notes fut établie sur l'unité invariable de la plus longue des valeurs, la ronde. Cela résulte jusqu'à l'évidence de ce curieux passage d'une méthode de clavecin de Saint-Lambert (1697), que j'emprunte à l'ouvrage déjà cité de E. David et Mathis Lussy : « Il faut faire remarquer au lecteur que les notes sont séparées avec de petites barres, par petites portions égales, qu'on appelle *mesures*. Ce n'est pas à dire pour cela que chaque mesure d'une pièce contienne un nombre égal de notes, mais c'est-à-dire que les notes d'une mesure, prises toutes ensemble, sont égales en valeur aux notes d'une autre mesure, prises aussi ensemble, comme un écu est égal à deux pièces de trente sols ou quatre pièces de

quinze sols. Or, le signe qu'on met au commencement d'une pièce marque ces trois choses : combien il doit y avoir de notes dans chaque mesure, à combien de temps elle doit se battre, et quel mouvement, c'est-à-dire quelle vitesse ou quelle gravité, il faut donner à la pièce. »

Ce *signe* qui figure au commencement d'une pièce, c'est le signe arithmétique de la *fraction,* indiquant les subdivisions de la *ronde,* prise pour unité invariable de la valeur musicale.

De quel nom désignait-on chaque note? Comment se pratiquait l'art de la *solmisation,* le solfège ?

En réalité, on ne solfiait pas, parce que, bien que les notes fussent désignées par les lettres de l'alphabet, aucun moyen mnémotechnique n'éveillait chez le lecteur, par l'énonciation du *nom* de la note, le *son* que donnait cette note par rapport aux autres sons d'une gamme dont la note point de départ était bien connue. En d'autres termes, si je connais le son que rend, par exemple, la note *sol,* il m'est facile de savoir, par la pratique actuelle du solfège, quel est le son que donneront *si, ré, fa,* etc.

Il n'en était point ainsi au moyen âge. On enseignait la musique, ou plutôt *les airs,* empiriquement, comme on fait encore aux gens qui ignorent la musique, pour leur apprendre une chanson.

Il peut paraître surprenant qu'il en fût ainsi, à

ces époques de rhétorique subtile, et, cependant, rien n'est plus exact.

Un homme, Guy d'Arezzo, moine du couvent de Pompose (XIe siècle), eut l'idée géniale d'une méthode qui pût permettre aux chantres de chanter en lisant « des chants qu'ils n'ont jamais entendus ». Ainsi s'exprime-t-il lui-même.

« Guy d'Arezzo eut l'ingénieuse idée de créer la première formule raisonnable de solmisation dont nous ayons une connaissance positive. Soit que ce grand homme ait simplement remarqué la marche diatonique ascendante des notes placées en tête de chaque demi-verset de l'*Hymne de saint Jean*,

Ut que_ant la . xis *Re*_so_na_re fi_bris

Mi . ra ges_to_rum *Fa*_mu_li tu . o _rum

Sol . ve pol_lu _ti *La*_bi _ i re _ a _tum

Sanc . . . te Jo . han . nei.
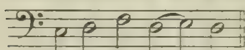
soit qu'il ait composé cette hymme *ad hoc*[1],

1. L'*Hymne de saint Jean*, attribuée au diacre Paul, moine du mont Cassin, remonte au VIIe siècle. Si cette hymne n'eut

il la donna comme une formule qui permettait de trouver sans trop de peine et d'une manière positive l'intonation des divers intervalles. Débarrassée de ce qu'elle contenait de superflu, et réduite aux premiers sons et aux premières syllabes de chaque demi-verset, cette formule constitue la partie la plus étendue de notre gamme. » (Alexis Azevedo, *Sur un nouveau signe proposé pour remplacer les trois clefs de la notation musicale.*)

Pourquoi, ayant baptisé six notes, Guy d'Arezzo ne donna-t-il pas aussi un nom à la note B, que nous appelons *si?* Il ne l'a pas dit, et il y a de nombreuses façons d'expliquer son silence. Je prie le lecteur que cette question peut intéresser de se reporter à ce que nous avons dit du *triton* dans

pas été connue de tout le monde, elle n'eût pas répondu au but que se proposait Guido; et s'il l'avait composée *ad hoc*, elle n'eût pas été si connue. Nous en donnons la reproduction ci-dessus, empruntée par E. David et Mathis-Lussy à un exemplaire précieux du *Micrologue* de Guy d'Arezzo, remontant au XII[e] siècle. Pour être d'accord avec tout le monde, je dois ajouter que J.-J. Rousseau, dans la traduction qu'il en a donnée (*Dictionnaire de la Musique*), met un *mi* à la place du *fa*.



Du reste, cette variante n'est pas la seule, et il est facile de se convaincre que le chant actuel de cette hymne s'éloigne encore plus de la version primitive. C'est ce qui m'a fait reproduire le texte de E. David et Mathis-Lussy. Le manuscrit dont ils l'ont extrait, appartient à la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles. (*Hist. de la notation musicale*, p. 83.)

la première partie de ce travail, et même aux pages du début, traitant de la gamme de cinq sons et de la Lyre d'Apollon.



Quand les progrès du contrepoint eurent, comme nous l'avons vu, introduit dans la composition musicale la nécessité d'un rythme souverain, qui seul pouvait assujétir l'indépendance des parties aux lois d'un ensemble harmonieux, une scission se produisit dans l'art sans cesse grandissant. Avec le XVIII[e] siècle, le progrès semble se concentrer dans l'Allemagne où vivait le plus grand contrepointiste du temps, et peut-être de tous les temps, *Jean-Sébastien Bach.*

Par la seule force de son génie (car en vérité, *si l'on est toujours fils de quelqu'un,* on se demande quel peut être le père de celui-là!), il était arrivé à réaliser dans ses œuvres la plus étonnante et la plus mélodique indépendance des voix, sur la trame harmonique la plus riche qui se puisse imaginer.

Cet excès de perfection dans le genre de la musique sévère devait produire une réaction. « Sous l'influence de Gluck (dont Hændel disait : il ne sait pas plus de contrepoint que mon cuisinier!) et de la musique d'opéra en général, le lien, si étroit

jusque-là, entre la mélodie et l'harmonie se relâcha peu à peu [1].

« Chacun de ces deux éléments constitutifs de l'art musical suivit alors une voie distincte en se perfectionnant isolément, et bientôt les avantages qui auraient pu résulter d'une telle scission devinrent négatifs. » (Richter, *Traité du contrepoint.*)

Ce fut le tour de la mélodie pure de prévaloir. Ces époques sont trop près de nous, et nous en ressentons assez l'influence pour n'avoir pas à y insister.

Dans un manifeste déjà cité, Wagner dit : « Sur une base harmonique si misérable qu'on peut à son gré la priver de tout accompagnement, la mélodie italienne d'opéra s'est aussi contentée, quant à l'agencement et à la liaison de ses parties, d'une structure de périodes si pauvres que le musicien cultivé de notre temps ne peut rencontrer sans un triste étonnement cette forme indigente et presque enfantine de l'art, dont les étroites limites condamnent le compositeur de génie lui-même, qui embrasse cet art, à une immobililé absolue. » (*Lettre sur la musique.*)

Ces paroles, qui pouvaient paraître excessives il y a cinquante ou soixante ans, sont aujourd'hui

1. Nous avons vu plus haut, que l'origine de ce mouvement remontait aux essais dramatiques des musiciens de la Renaissance.

un des dogmes du nouvel évangile musical. Ce n'est point ici le lieu d'examiner, ni surtout de juger les visées de la nouvelle école, issue des audaces du grand révolutionnaire de Weimar. Comme Wagner, et comme les vieux fondateurs de la Tragédie grecque, poète et musicien cherchent à n'être plus qu'un seul et même personnage. Mais comme la parole, par suite des richesses de l'orchestre moderne, disparaît sous une accumulation de sonorités qui n'a rien d'antique, voici que l'on a imaginé de simplifier cette partie amoindrie de l'œuvre en recourant à la prose, et de remplacer par ses périodes flasques la richesse métrique du vers, base des mesures antiques, et auxiliaire déterminant des symétries rythmiques.

Toute expression comme tout rythme semblent concentrés dans l'orchestre, et dans une polyphonie et une polyrythmie très subtiles, confidentes des intentions de l'auteur, et qui semblent demander passablement à l'initiative de l'auditeur. Wagner explique ainsi cette occulte collaboration. « La grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire, à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable. Mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie.* »

QUATRIÈME PARTIE

DES DIVERSES FORMES DE LA MUSIQUE

Le jour où l'homme a distingué des bruits confus le son agréable à son oreille, la musique est née. La musique d'ailleurs était dans tout, et le vent qui fit vibrer la première liane révéla la disposition éternelle des sonorités musicales, fixée par la loi des proportions harmoniques. L'octave issue de ces origines, marqua l'invariable espace que la fantaisie humaine allait diviser en intervalles variés, générateurs de tonalités ou gammes diverses.

Si la musique produite par la voix semble devoir être la première en date, la musique instrumentale, produite par le souffle, le frottement ou le pincement, lui fut probablement contemporaine. Rien n'a changé dans ces divisions primitives, et la musique se partage toujours en musique vocale et musique instrumentale.

Nous n'avons pas à revenir sur ce que nous avons dit de l'art des anciens. Il suffit d'ajouter que le

groupement des voix ou des instruments, issu du principe de société, enfanta la polyphonie, ou réunion de sons, vocale et instrumentale, le chœur et l'orchestre, et qu'un jour vint où ces deux éléments, la voix et l'instrument, s'unirent au vers et à l'action dramatique pour produire cette synthèse éblouissante, l'opéra, le drame lyrique, si vous voulez, le seul spectacle qui captive à la fois l'intelligence, l'œil et l'oreille.

Trois grandes divisions se partagent donc le monde de la musique : la musique vocale, la musique instrumentale, et la fusion de ces deux éléments en un seul, d'où la musique dramatique est issue. Nous allons consacrer quelques lignes à ces divers genres.



La musique vocale emprunte toutes ses ressources à la voix humaine soumise à diverses combinaisons. La *monodie,* ou chant d'une seule voix, a engendré la chanson dans ses divers genres, tristes ou gais, plus ou moins simple, plus ou moins développée, et rien n'est changé dans son essence, à cela près qu'avec le temps, l'harmonie est venue revêtir la nudité de ses contours de l'ampleur de ses accords. Les voix réunies formèrent le chœur. Le chœur, composé arbitrairement de voix d'hommes ou de voix de femmes (à voix égales), ou des

deux réunies (chœur mixte), est à la base de toute composition polyphonique. Joint à la symphonie, au groupement des instruments, il réalise le produit le plus complet de l'art musical.

La musique vocale proprement dite, c'est-à-dire pour voix seule, comprend toutes les formes de la chanson, spécifiées, selon la mode, par des noms différents, *chanson*, *romance*, *mélodie*, *lied*, etc. Il est inutile d'insister sur ce genre et de citer les noms des maîtres qui l'ont illustré. Tout le monde les connaît.

La musique chorale comprend les chœurs avec ou sans accompagnement, à voix égales ou à voix mixtes. L'Allemagne, chez laquelle le sens de la polyphonie semble naturel, a cultivé passionnément ce genre. Les plus grands maîtres d'outre-Rhin ont aimé à écrire pour les voix unies en ensemble, et les chœurs sans accompagnement de Weber, Mendelssohn, Schumann, pour ne citer que quelques noms, chœurs appropriés aux circontances les plus ordinaires de la vie, comptent de nombreux petits chefs-d'œuvre.

Pour n'avoir pas à revenir sur la musique chorale, nous ajouterons que son union à la symphonie a enfanté les *cantates* et *l'oratorio*, dans leur forme ancienne (Bach, Hændel), ou dans leur forme moderne (Mendelssohn, Schumann, Gounod, etc.); la *symphonie cantate* (Beethoven,

neuvième symphonie, Mendelssohn, *Lobgesang*, etc.), et enfin les *poèmes symphoniques* d'un modernisme plus accentué (*la Damnation de Faust*, de Berlioz; *la Vie d'une Rose*, de Schumann, etc., etc.).

L'union des instruments se produisit historiquement pour la première fois dans les concerts *di camera*, ou de chambre, de la Renaissance florentine, dont nous avons déja parlé en traitant de la tonalité moderne et de ses origines.

Dans ces concerts se réunissaient les instruments pincés, luth, théorbe, chitarrone, etc., et les instrument à archet, violes et violons de toute sorte, en groupes, dont *les Noces de Cana* de Véronèse nous montrent le pittoresque assemblage. De ces *musiche di camera* est issu, avec le temps, *le quatuor à cordes*, forme suprême de la musique dite *de chambre*, et forme suprême, pourrait-on dire, de la musique; car je crois qu'aucune ne favorise à ce point, dans son intimité recueillie, la profondeur d'impression du divin sens musical. Le piano, instrument ingrat, si l'on veut, au point de vue de l'expression, quand il est mal joué, mais si précieux par ses ressources polyphoniques, est venu se joindre, pour la compléter, à la famille plus sensible des instruments à archet, et le noble répertoire de la musique de chambre n'en est plus à compter ses chefs-d'œuvre immortels.

Ce genre se compose, suivant le nombre des instruments, d'abord du *duo* (*sonate* pour piano et violon, ou violoncelle, ou tout autre instrument, tel que clarinette, cor, etc). du *trio*, du *quatuor*, du *quintette*, morceaux pour deux, trois, quatre et cinq instruments à cordes avec ou sans piano. Si ce nombre est dépassé, c'est généralement par l'adjonction de quelque instrument à vent (Ex. : *quintette* de Mozart, avec clarinette, *septuor* de Beethoven).

La forme du quatuor reproduit les quatre mouvements de la *sonate*, mais ordinairement plus développés, avec toutes les ressources de la technique la plus élevée.

Au-dessus de la musique de chambre, plane la *symphonie*, réunion suprême de toutes les forces de la musique instrumentale. Les grandes auditions, si répandues depuis l'opiniâtre et féconde initiative de Pasdeloup, me dispensent d'insister sur ce genre. Tout le monde a plus ou moins entendu l'exécution de quelque symphonie. Haydn, Mozart et Beethoven forment la trinité divine qui présida à la création de ce genre. A la suite de ces rares génies, il convient de citer les grands noms de Schubert, Mendelssohn, Schumann, et aussi Berlioz et César Franck.

Les formes de la symphonie sont celles du quatuor, magnifiées par le concours de tous les tim-

bres, de toutes les sonorités, et aussi de toutes les solennités du contrepoint. L'union des voix et de l'orchestre, déjà faite, comme nous l'avons vu, dans la *cantate* et l'*oratorio* par les Bach et les Hændel, a produit les œuvres complexes dont Berlioz peut être considéré comme le créateur, et sa *Damnation de Faust* le chef-d'œuvre. Ici, la forme n'obéit qu'aux caprices du compositeur.

Il en est de même pour les grandes œuvres orchestrales qui semblent jouir d'une certaine faveur parmi les symphonistes de l'heure actuelle, et dont les conceptions psychologiques ou autres ont soin de s'éclairer généralement de programmes explicatifs.

Il convient d'ajouter que la symphonie a été précédée de la *suite* qui, jusqu'à la première moitié du XVIIIe siècle, était la seule forme employée pour la musique instrumentale. Elle se composait de plus ou moins de morceaux indépendants les uns des autres.

On donne aujourd'hui le nom de *suite d'orchestre* à une sorte de symphonie moyenne, assez cultivée par les maîtres modernes, et qui tient une place très honorable entre la symphonie proprement dite, et la pièce d'orchestre détachée.



L'Italie de la Renaissance, qui vit éclore tant de radieuses manifestations d'art, et à laquelle se rattachent les origines de la musique de chambre, ainsi que nous l'avons vu, créa également le rapprochement du drame et de la musique, d'où l'opéra allait naître. « Le mouvement florentin aboutit presque immédiatement à la création du drame musical, de l'*opéra*, création essentiellement italienne, et dans laquelle s'est incarné jusqu'à nos jours tout le génie musical de la péninsule. » (Gevaërt, *Intr. des gloires de l'Italie.*) Caccini, après lui Cavalieri, imaginèrent la formule et l'appliquèrent aussi. Mais Peri lui donna sa forme définitive. « Le principe de la déclamation (en musique), inauguré par Caccini et developpé par Peri, fut le point de départ, disons mieux, la base unique du chant dramatique au XVII[e] siècle. A chaque grande révolution du drame lyrique, ce principe est affirmé avec une nouvelle force : en 1760 par Gluck, en 1848 par Richard Wagner. Chose singulière, le vieux maître florentin, en créant le vrai chant dramatique, croyait n'accomplir qu'une œuvre de restauration[1]. Heureuse

1. Restauration « de la *monodie* des anciens, de l'art de Terpandre, d'Anacréon et de Sapho, dont on avait une image

erreur, puisqu'elle a doté le monde moderne de son art le plus merveilleux. » (Gevaërt, *ibid.*)

Toute dissertation serait oiseuse après ces lignes substantielles. Qu'il nous suffise de dire que le premier opéra, en date, qui nous soit parvenu, est l'*Euridice* de Peri, représenté au palais Pitti, le lendemain des fiançailles de Marie de Médicis avec Henri IV (6 octobre 1600), en présence de la cour de Florence et de l'envoyé français, le duc de Bellegarde. *Euridice*, à notre point de vue actuel, est un grand opéra en trois actes, précédés d'un prologue. Il est le premier anneau de cette chaîne éblouissante qui, à travers tant de transformations, tant d'écoles, et aussi tant de chefs-d'œuvre, unit les premières audaces des artistes florentins aux audaces de nos modernes réformateurs.

Il suffit de nommer l'*opéra-comique*, et de rappeler sa joyeuse sœur l'*opérette*, pour évoquer le souvenir d'un genre charmant, favori du public, riche de nombreux chefs-d'œuvre, et dont la fortune semble subir des vicissitudes momentanées chez nous. Il est probable qu'il retrouvera les beaux jours d'antan, quand les causes assez obscures qui paralysent sa vie auront disparu.

affaiblie dans le genre demi-vulgaire cultivé par les chanteurs au luth, — c'était cet art qu'il s'agissait d'ennoblir et d'élever à la hauteur de sa nouvelle mission. » (Gevaërt, *ibid.*).

L'observateur indépendant, qui sait juger à sa valeur l'intolérance doctrinaire des agitateurs du drame lyrique sous toutes ses formes, doit retirer des enseignements de l'histoire, d'abord l'impartialité dans ses jugements sur l'œuvre des contemporains, et puis la confiance dans les destinées d'un art qui a traversé les crises les plus vives, en recevant de chaque épreuve nouvelle de nouveaux éléments de grandeur et de fécondité.



La musique instrumentale, comme la musique vocale, a nécessairement débuté par le *solo*, et les développements successifs de l'harmonie ont créé les ensembles.

Les formes du solo sont nombreuses et pratiquement connues de tous les musiciens. En dehors des pièces fantaisistes, dont le moindre défaut est de répondre ordinairement fort mal au titre qui leur sert de programme abrégé, les formes élevées de la musique pour un instrument soliste (accompagné ou sans accompagnement) sont la *sonate*, le *concerto*, la *fantaisie* (dans le genre de celles de Bach et même de Hummel), la *variation* et les pièces *de genre*, illustrées déjà par les vieux clavecinistes, et dans lesquelles les modernes : Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schu-

mann, ont laissé d'impérissables chefs-d'œuvre. Il convient d'ajouter à ces divers genres les pièces très variées de style ou de mouvement dont les titres ont été empruntés à diverses danses.

Les divers noms de danses ont été de longue date donnés à des morceaux, qui, en réalité, n'étaient pas des danses au sens propre du mot, il est bon de savoir qu'aux époques où l'indication précise du mouvement, si bien fixée de nos jours par le métronome, était difficile à donner, les maîtres marquaient le plus ou moins de vivacité de la mesure par le nom d'une danse dont le mouvement et le rythme correspondaient à celui du morceau. Et c'est ainsi que dans la vieille musique on trouve tant d'*Allemandes*, de *Gigues*, de *Siciliennes*, etc., etc. qui ne sont point des danses répondant à ces noms, mais bien des morceaux qui en reproduisent le mouvement.

C'est de là qu'est venu certainement l'usage de donner encore des noms de danses à des pièces qui n'en sont point, ce qui faisait qualifier par un homme d'esprit les Valses de Chopin, de « Valses pour ne pas danser ».

La *sonate*, consacrée par une illustre lignée de chefs-d'œuvre, reste, dans sa forme, la pierre angulaire du solo instrumental. Chacun sait qu'elle se compose de quatre mouvements différents, un *allegro*, un *andante*, un *menuet* (auquel la fantai-

sie de Beethoven substitua les vivacités du *scherzo*) et un *allegro* final. Le genre de ces divers *mouvements* est laissé au caprice du compositeur, mais la disposition de chacun reste soumise à certaines lois de composition élevée, parmi lesquelles figurent les artifices de l'*imitation*, et souvent la *fugue* elle-même. Le *concerto*, soumis à des conditions analogues, ne comporte que trois mouvements, mais très développés : un *premier mouvement* plus ou moins animé, un *andante*, un *finale*. Le concerto, dont le but est de mettre en relief les qualités du virtuose, est toujours accompagné par l'orchestre. Tous les grands maîtres ont illustré le concerto. Avant le concerto, les anciens compositeurs écrivaient des *suites* ou des *fantaisies* pour instruments solo. La suite et la fantaisie ne sont pas soumises à une forme rigoureuse. Quant aux *variations*, si en faveur près des vieux maîtres, et parmi les virtuoses des cinquante premières années du XIXe siècle, elles ont à peu près disparu.

Les morceaux de genre pour l'instrument solo (généralement accompagné d'un piano, si cet instrument solo n'est pas le piano lui-même) sont très variés. Les formes les plus classiques sont la *romance sans paroles*, imaginée par Mendelssohn, le *nocturne*, la *ballade*, le *scherzo*, l'*impromptu*, le *caprice*, l'*étude de concert*, la *barca-*

rolle, etc... Schumann a enrichi ces genres de quantité de désignations plus ou moins justifiées, mais correspondant toutes à des œuvres du plus haut intérêt. Les *danses caractéristiques* ont également formé une classification très riche.

Nous ne pouvons, dans ces notes consacrées aux instruments solo, passer l'orgue sous silence, bien que son volume et sa destination lui fassent une place à part dans le monde de la musique. Mais sa grandeur et sa majesté sont telles, ses ressources sont si grandes, et enfin son répertoire si riche et si noble, que tout musicien vraiment digne de ce nom doit tout au moins s'y intéresser. Les œuvres de Bach forment dans la musique générale un monde à part. Si l'imagination reste confondue devant l'œuvre d'ensemble gigantesque du grand *Cantor*, que l'on doit à bon droit considérer comme le père de la musique moderne, son œuvre d'orgue n'excite pas une surprise moindre, car elle a du premier coup atteint des limites que l'art semble ne pouvoir dépasser, et auxquelles certainement personne n'a atteint. Nous ne saurions trop recommander aux vrais amateurs de musique de saisir toute occasion d'entendre les grandes fugues de Bach exécutées par un habile organiste. Il serait injuste de ne pas citer au premier rang, dans les chefs-d'œuvre de l'orgue, les admirables sonates de Mendelssohn.

L'œuvre d'orgue, un instant troublée par les richesses d'expression, dont les facteurs modernes ont doté l'instrument colossal, semble revenir à une forme plus sévère, qui n'exclut pas cependant l'emploi des ressources nouvelles.

POSTFACE

Puisque j'ai, dans une préface, dit le but que je me proposais en écrivant cet ouvrage, il faut bien que j'énumère, en finissant, les résultats que j'espère avoir obtenus. Je compte donc que le lecteur qui aura prêté quelque attention aux quatre parties dont se compose ce travail, en aura retenu ceci : 1° La connaissance des phases successives qu'a suivies le développement de la musique depuis ses origines et à travers les évolutions humaines jusqu'à ce jour; 2° une notion précise des lois de nature qui président au groupement des sons, et de leurs rapports harmoniques; 3° le sentiment du rôle considérable qu'a joué le rythme dans la musique de tous les temps; 4° et enfin, en possession de ces divers documents sur la matière musicale, il en aura vu les applications dans la forme des diverses pièces de musique, constituant le champ si varié de la composition musicale.

Ce vaste cycle parcouru constitue en quelque sorte le tour du monde de la musique.

L'amateur qui bornera ses ambitions à jouir de l'œuvre des maîtres, verra ses jouissances multipliées à l'infini par la conscience de son art. Celui qui se sentira les forces nécessaires pour prendre à son tour place parmi les professionnels, n'aura qu'à pénétrer dans l'*École*, dont ce livre lui ouvre les portes ; et ainsi se trouvera de toute façon justifié son titre :

Introduction à la Vie musicale.

FIN.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

I

L

M

N

T

U

V

W

Z

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

PREMIÈRE ÉPOQUE

DEUXIÈME ÉPOQUE

DEUXIÈME PARTIE

EXPOSÉ DES PRINCIPES NATURELS QUI GROUPENT LES SONS ENTRE EUX

(Notions d'harmonie)

TITRE PREMIER

Des accords. — Génération et classification.

SECTION Ire

SECTION II

SECTION III

TITRE II

SECTION Ire

SECTION II

SECTION III

TITRE III

Pages.

Notions complémentaires. — Cadences. — Marches harmoniques. — Basse chiffrée. — Imitation. —

SECTION Ire

SECTION II

SECTION III

SECTION IV

TITRE IV

De la modulation

SECTION Ire

SECTION II

SECTION III

TITRE V

TROISIÈME PARTIE

QUATRIÈME PARTIE

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).